









### রাগ বসন্ত

(যোবপুর চিত্রশিল্প, ১৮শ শতাব্দীর প্রথম ভাগ)

[শিল্পজিত দোখের সৌজনে]

# সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস  
( প্রথম খণ্ড )

স্বামী প্রভানানন্দ



শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ  
কলিকাতা

প্রকাশক : ব্রজচাঁদী অমরচৈতন্য  
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ  
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ স্ট্রীট, কলিকাতা-৬

প্রথম সংস্করণ মাস ১৩৫৯

( ইং কের্মারী ১৯৫৩ )

প্রথম সংস্করণ : দ্বিতীয় ভাগের বিক্রয়ালয় অর্থ  
কলিকাতা : শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠে দ্বিতীয় অধ্যয়ন মহাবিদ্যালয়ে  
পুস্তকালয়িক মুদ্রণ ও প্রকাশ ব্যাপারে ব্যয়িত হইবে।

মূল্য : সাড়ে সাত টাকা

প্রকাশক কর্তৃক সর্বস্ব-সংরক্ষিত।

( প্রথম সংস্করণের বিক্রয়ালয় অর্থ কলিকাতা, শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ ও  
দার্জিলিং, শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রমের পুস্তক-প্রচার-  
বিভাগের জন্য ব্যয়িত হবে। )

---

প্রিন্টার : শ্রীজ্যোতিষচন্দ্র ঘোষ  
ভারতী প্রিন্টিং ওয়ার্কস্  
১৪১, বিবেকানন্দ রোড, কলিকাতা-৬

শ্রীরামকৃষ্ণসজ্জজননী পরমারাধ্যা

শ্রীশ্রীসারদাদেবীর

শততম জন্মবার্ষিক উপলক্ষে তাঁরই শ্রীচরণে এই

‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’

—প্রথম খণ্ড—

উৎসর্গ করা হোল !



महामाया !

[illegible]

আমাতুদ্দীন

2-32-62

—संसाधन-प्रशासन-विभाग-



## ভূমিকা

আমাদের স্বাভাবিকভাবে সত্যভার ও সংস্কৃতির রূপটি কি ছিল—তাহার সঠিক ধারণা না হইলে, আমাদের বর্তমান যুগের সাধনার মূল্য কি তাহা সঠিক হ্রস্বকল্প করা সম্ভব হইবে না এবং আমাদের ভবিষ্যতের জীবন-আদর্শ কোন্ পথে পরিচালিত করা উচিত তাহার দিক-নির্ণয় করা সম্ভব হইবে না। ভারতের রাজনৈতিক জীবন, তাহার রাষ্ট্র-গঠন ও রাজ্য-গঠন ও তাহার উত্থান-পতনের যেমন ইতিহাস আছে,—ভারতের নানা-মুখী কষ্টি, সংস্কৃতি ও জীবন-সাধনার এক একটি বিশিষ্ট ইতিহাস আছে। ভারতের সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাস—মোক্ষমূলার, কীধ, উদ্ভারনিজ, হুশীলকুমার দে প্রভৃতি বিশেষজ্ঞ পণ্ডিতেরা লিখে গেছেন। রূপবিভার ক্ষেত্রে ফাণ্ডার্সন, হ্যাভেল ও পার্সি ব্রাউন—ভারতের স্থাপত্য-শিল্পের ইতিহাস—নানা তথ্য উদ্ধার করে' চিত্তাকর্ষক ধারায় লিপিবদ্ধ করেছেন। ভারতের ভাস্কর্য ও প্রতিমা-শিল্পের ইতিহাস জার্মান পণ্ডিত বাকোফ্‌স্‌ দুইটা স্ববৃহৎ সচিত্র গ্রন্থে আংশিকভাবে লিপিবদ্ধ করেছেন। আর একখানি স্ববৃহৎ গ্রন্থ—ভারতের শ্রেষ্ঠ রূপ-তাত্ত্বিক আনন্দ কুমারস্বামী সমগ্র ভারতের রূপ-শিল্পের ইতিহাস লিখে দিয়ে গেছেন।

কিন্তু, রাজা স্তব্ধ সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের যত্নমূল্য গবেষণার ও তথ্য-সংগ্রহের প্রচেষ্টা সত্ত্বেও ভারতের সঙ্গীত-সাধনার ইতিহাস এ' পর্যন্ত সিদ্ধি হয় নাই।

এই দুরূহ প্রচেষ্টায় ব্রতী হয়েছেন বর্তমান বাংলার একজন সঙ্গীত-বিদ্বান ও বিশেষজ্ঞ মনীষী—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ। গত কয়েক বৎসর ধরিয়া তিনি নানা প্রবন্ধে এবং তাঁহার “রাগ ও রূপ” নামের উপাদেশ গ্রন্থে ভারতের সঙ্গীতের ইতিহাসের উপকরণ ও উপাদান সংগ্রহ করে' চলেছেন। বর্তমান গ্রন্থে স্বামিজী সঙ্গীতের ইতিহাসের উদ্ধার-কার্যের গবেষণা—অক্লান্ত পরিশ্রমে অল্পসরণ করিয়াছেন। তাঁহার এই গবেষণার মধ্যে—তিনি একটি মূল্যবান তথ্য প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন—সেটা হ'ল এই—যে বেদের মন্ত্র বা ঋগ্‌ভুলি কেবলমাত্র উদাত্ত, অজুদাত্ত ও স্বরিত্ত—এই তিন স্বরেই গীত হইত না,—সঙ্গীতবিজ্ঞানের পরিপূর্ণ



সপ্ত স্বরই প্রয়োগ করে' সাম-গান নানা বিচিত্র রসে পরিপূর্ণ হয়ে, প্রাচীন ভারতের সঙ্গীত-সাধনাকে নানা বর্ণে উজ্জ্বল করে' তুলেছিল। এই তত্ত্ব নিশ্চিত সিদ্ধান্তে স্থাপতিষ্ঠিত করিতে যে সকল অকাটা প্রমাণের আবশ্যক—তাহা বোধ হয় এখনও সংগৃহীত হয় নাই। কিন্তু, স্বামিজীর সংগৃহীত প্রমাণ—এই মত নিশ্চিত সিদ্ধান্তের পথে অনেকটা অগ্রসর করিয়া দিয়াছে। এই সম্বন্ধে ভাষ্যকার সাধারণ বলেছেন—“ঋকমন্ত্রে প্রথমাদি সাতটা স্বর সংযুক্ত করে' সাম-গান গাওয়া হইত এবং এই বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সাম-গানের রূপও বিচিত্র আকারে প্রকাশিত হইত”। “শিক্ষাকার” নারদ অবশ্য বৈদিক গ্রন্থে “স্বরমণ্ডল” বা সপ্তস্বরের অস্তিত্বের উল্লেখ করেছেন,—কিন্তু নারদীয়শিক্ষার রচনা-কাল খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতকের পূর্বে নহে—সুতরাং তাহার প্রমাণ সাম-গানের যুগের শেষদিকের বিকাশ ও পরিণতির প্রমাণ—বৈদিক সঙ্গীতের প্রথমযুগে তাহা প্রামাণ্য হইতে পারে না। সপ্তস্বরের উদ্ভবের প্রাচীন ইতিহাসের উদ্ধার করিবার উদ্দেশ্য হইল এই,—যে যদি বেদ-রচনার প্রারম্ভিক কালে সপ্ত স্বরের অস্তিত্ব প্রমাণ না হয়—তাহা হইলে ঋকবেদ বা সাম-বেদের যুগে ভারতের সঙ্গীতবিজ্ঞানের ইতিহাস মাত্র তিন স্বরে নিবদ্ধ—প্রিমিটিভ বা আদ্যম পর্য্যায়ে অবস্থিত ছিল—সম্যক পূর্ণতা লাভ করিতে পারে নাই,—এই অপ্রিয় সত্য আমাদেরগকে স্বীকার করিয়া লইতে হয়। অবশ্য, চতুর্দশ শতকে জীবিত সায়ণের উক্তি—চার হাজার বৎসরের পূর্বে বৈদিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতির ধারা সম্বন্ধে যদি অকাটা প্রমাণ বলিয়া আমরা গ্রহণ করি—তাহা হইলে আর উচ্চতর প্রমাণের অহুসন্ধানে আমাদের পণ্ডিত্য করিতে হয় না।

সায়ণের বহুপূর্বে যে ভারতের সঙ্গীত-বিজ্ঞা প্রভূত পরিণতি লাভ করেছিল—তাহার একটা প্রমাণ আমরা পাই—ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের একটি উক্তিতে—

“বীণা-বাদন-তত্ত্বজ্ঞঃ ঋতি-জ্ঞাতি-বিশারদঃ।

তালজ্ঞান্চাপ্রয়াসেন মোক্ষ-মার্গং চ গচ্ছতি ॥”

যাজ্ঞবল্ক্যের সময় ( অর্থাৎ অন্ততঃ খৃষ্টপূর্ব সাত শতকে ) যে বীণা-বাদনের পদ্ধতি ছিল—ঋতি-জ্ঞাতির চিন্তা-সজ্জা ছিল এবং তালবিজ্ঞার প্রভূত অল্পশীলন হয়েছিল—উক্ত তাল্যোকে তাহার স্পষ্ট ইঙ্গিত বর্তমান রয়েছে।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ সাহিত্যের প্রমাণ নিশ্চিত সিদ্ধান্তের প্রমাণ বলে স্বাক্ষর না করে' অস্বাস্থ্য মূল্যবান প্রমাণের অস্বাস্থ্যকর করেছেন। বৈদিক "শিক্ষা"-গ্রন্থাবলীর "মাণ্ডুকীশিক্ষা" ও "নাবদীশিক্ষা" বিশ্লেষণ করে' স্বামীজী প্রমাণ করেছেন—যে লাম্ব-গানে সপ্ত-স্বরের প্রয়োগ হইত। এই তথ্য সম্পূর্ণরূপে নূতন আবিষ্কৃত সত্য,—ইহার আবিষ্কারে ভারতের প্রাচীন সঙ্গীতের ইতিহাসের একটি নূতন বাতায়ন উন্মুক্ত হইল—তাহার জন্ম ভাবিকালের ভারত-সঙ্গীতের ঐতিহাসিক স্বামীজীকে প্রকার সহিত অভিনন্দন করিবেন। ইতিমধ্যে, স্বামীজীর সমসাময়িক ভারতের সঙ্গীত-প্রেমিক ও সঙ্গীত-সাধনা ও সংস্কৃতির সমালোচকরা তাঁহাকে কৃতজ্ঞতাপূর্ণ অর্থ্য প্রদান করিয়া নিজেদের সৌভাগ্যবান মনে করিবেন—এ' বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

এই গ্রন্থে কেবল যে সঙ্গীতের প্রাচীন ইতিহাসের অনেক অমূল্য উপাদান সংগৃহীত হইল তাহা নহে, বাংলার সাহিত্য-ভারতী—স্বামীজীর সংগৃহীত বহুমূল্য অলঙ্কারে সুসজ্জিত হইয়া নূতন ঐশ্বর্য্যে দীপ্যমান হইল। আশা করি বাংলার পাঠকসমাজ, তথা বাংলার সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষক সংস্কৃতিবান মান্নস-মাত্রই—স্বামীজীর গবেষণার যথাযথ মর্যাদা প্রদান করিয়া তাঁহাদের কর্তব্য সম্পাদন করিবেন। ইতি

১৫ই জানুয়ারী, ১৯৫৩

২নং আন্ততোর মুখার্জি রোড | অধ্যাপক জীঅর্জুনের গঙ্গোপাধ্যায়  
কলিকাতা-২০



## নিবেদন

“সঙ্গীত ও সংস্কৃতি” বইখানি ‘ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস’, কিন্তু সোজানুজিভাবে বইখানির নাম ‘ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস’ না রেখে ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ নাম দিয়েছি এজন্যে যে, ঘটনার পারস্পর্য নিয়ে সঙ্গীত-বিকাশের দিনপঞ্জিকা বা বোজনামুতার ঐতিহ্যলব্ধকে যাত্রা গ্রহণ না ক’রে ভারতবর্ষে বৈদিক, বৈদিকোত্তর, ক্লাসিক্যাল, পৌরাণিক ও পরবর্তীযুগের যে সকল সাহিত্যে, শিল্পকাব্যে, নাটকে ও সঙ্গীতশাস্ত্রে সঙ্গীতের বিচিত্র অভিব্যক্তি ও ইতিহাসের কাহিনী আছে সেগুলিকে তুলনামূলকভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করেছি। ভারতবর্ষই বিশ্বসভ্যতা ও সংস্কৃতির জন্মভূমি; ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহাসিক আলোচনায় তাই ভারতবর্ষকে আমরা বিশ্বসঙ্গীত-প্রেরণা ও উৎসের কেন্দ্ররূপে গ্রহণ করেছি।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনা করা সত্যিই অত্যন্ত কঠিন কাজ, কেননা সুবিদ্বত ও অগণিত তার ঘটনা-পারস্পর্যের কাহিনী, অসংখ্য বিকাশ ও বিবর্তনের উজ্জ্বল গতি তার বৃক সুপ্রাচীন কাল থেকে এখনো-পর্যন্ত প্রবাহিত। কত শত নূতন রূপারণের হয়েছে সৃষ্টি সঙ্গীতের জগতে, কত রকমের হয়েছে মিশ্রণ, পরিবর্তন ও সংস্কার তার আর ইয়ত্তা নেই। ভারতের কত দেশ আছে খুশী তাদের সঙ্গীত-বিকাশের জন্তে ভারতবর্ষের কাছে, ভারতবর্ষও এনেছে কত-কিছু উপাদান, সমৃদ্ধ করেছে তার শিক্ষা, শিল্প ও সভ্যতার ভাণ্ডার জলে ও স্থলে যোগসূত্র রচনা ক’রে।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস লেখার উদ্দেশ্য শুধু গতামুগতিকভাবে সন-তারিখের হিসাব রেখে ভারতীয় সঙ্গীতের বিবরণ দেওয়াই নয়, পরন্তু সেই সঙ্গে সমগ্র বিশ্বের সঙ্গীতধারার সাথে ভারতীয় ধারার যোগসূত্রটি খুঁজে বার করা। এই গ্রন্থে অবতরণিকার তাই সুপ্রাচীন সিদ্ধ-সভ্যতার সঙ্গীতের প্রসঙ্গ, ভারতের বিচিত্র আদিমজাতি যেমন অঙ্গ, বঙ্গ, কলিঙ্গ, গান্ধার, শবর, পুলিন্দ, কন্বোজ, নিবাদ, গুর্জর, অঙ্ক, পুণ্ড্র, হুতিব প্রভৃতির সঙ্গীত-সংস্কৃতির সাথে-সাথে বিভিন্ন যুগে মধ্যপ্রাচ্যের দেশগুলিতেও যেমন—রাশিয়ার, পারস্তে, আরবে, চীনে, জাপানে, কোরিয়ার, শ্রীলঙ্কা, বর্মার এবং পাশ্চাত্যের বিভিন্ন দেশে কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীত কিভাবে প্রসারলাভ করেছিল সে’ সম্বন্ধে মোটামুটিভাবে অন্বেষণ করা হয়েছে।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করতে গেলে বৈদিকযুগ থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত এই সুদীর্ঘ ও অথণ্ডকালের বৃক বিকাশের বিচিত্র ধারাকে নিয়ে অন্বেষণ করা উচিত। সুতরাং ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস বোঝে কখনই তার কোন একটি যুগের

খণ্ডরূপকে বুঝাবে না, বুঝাবে না মাত্র মুসলমানযুগের সঙ্গীতের ইতিহাসকে, বাঙ্গলা-  
দেশের সঙ্গীতের ইতিহাসকে, বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতের ক্রমবিকাশকে, কিংবা হরিনাস,  
বৈষ্ণবাভাষা, নারকগোপাল, তানসেন, অদারঙ্গ, সদারঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীত-মনীষীদের  
জীবনী ও গানের সংকলনকে, অথবা রূপন, খেয়াল, ঠুংরী, টপ্পা প্রভৃতির বিকাশের  
ধারাকে, পরন্তু বুঝাবে ভারতবর্ষে সভ্যতার বিকাশ যখন হয়েছে তখন থেকে আজ-  
পর্যন্ত সঙ্গীতের বহু রকম ধারার সৃষ্টি ও পরিপূষ্টি হয়েছে তাদের মাত্র দিনপঞ্জিকাকে নয়,  
তাদের অখণ্ড রূপ, প্রকৃতি, বিবর্তন ও ক্রমপরিণতির প্রবাহকে। সঙ্গীত ভারতীয়  
সংস্কৃতির শুধু অপরিহার্য অংশ নয়, পরন্তু অভিন্ন রূপ। তাই সঙ্গীতের আলোচনার  
ভারতীয় সংস্কৃতিরই হবে প্রাচীন ঐতিহ্যের মান নির্ণয়, আর সঙ্গে-সঙ্গে বিশ্বের দরবারে  
ভার গৌরবময় জয়যাত্রা হবে সৃষ্টিত। সঙ্গীতের আলোচনার ও সাধনার তাই সঙ্গীতের  
ইতিহাস রচনার ও অমূল্যলনের আছে একান্ত প্রয়োজনীয়তা।

‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ সম্পূর্ণ হবে চারটি বিভক্ত খণ্ডে। (১) প্রথম খণ্ডে আলোচিত  
হয়েছে বৈদিকযুগ তথা সংহিতা, ব্রাহ্মণ ও শ্রুতের যুগ থেকে প্রাতিশাখ্য ও শিকার যুগ  
পর্যন্ত সঙ্গীতের বিকাশ ও উপাদানগুলি। (২) দ্বিতীয় খণ্ডে থাকবে রামায়ণ, মহাভারত,  
হরিবংশ, বৌদ্ধজাতকমালা ও বৌদ্ধসাহিত্য, মার্কণ্ডেয়পুরাণ, বায়ুপুরাণ, অগ্নিপুরাণ,  
বৃহদ্ভূতপুরাণ ও বিষ্ণুধর্মোত্তরপুরাণ প্রভৃতিতে সঙ্গীতের বিচিত্র বিকাশের আলোচনা ও  
ইতিহাস। (৩) তৃতীয় খণ্ডে থাকবে ভারতের নাট্যশাস্ত্র থেকে খ্রীষ্টীয় ত্রয়োদশ শতাব্দীর  
সঙ্গীতগুণী শার্ঙ্গদেবের সঙ্গীতরত্নাকর পর্যন্ত আলোচনা এবং (৪) চতুর্থখণ্ডে থাকবে  
রত্নাকরোত্তর সমস্ত সঙ্গীতগ্রন্থের আলোচনা এবং বাঙ্গালাদেশে বৌদ্ধচর্চাপন থেকে  
আরম্ভ ক’রে রবীন্দ্রোত্তর সকল রকম সঙ্গীত-বিকাশের ইতিকথা এবং সঙ্গে-সঙ্গে  
ভারতের ভিন্ন ভিন্ন অঞ্চলের দেশীয় গানের অভিব্যক্তির পরিচয়। প্রয়োজন হলে কেবল  
বাঙ্গালা দেশের বিরাট বিপুল সঙ্গীত-বিকাশের বিবরণ ও ইতিহাস একটা পৃথক খণ্ডেও  
রচিত হোতে পারে। হুঃসাধ্য এই ভারতীয় সঙ্গীতের বিস্তৃত ইতিহাস রচনার কাজ,  
দেশ, দশ ও রাষ্ট্রের সহায়তা ও সহায়ত্বভূতিই লাভের আশাই এই বিরাট ইতিহাস রচনা  
করার পথে আমার একমাত্র সহায় ও সর্বল। সর্বসাধারণের জন্তে সহজ সরলভাবে এক-  
খণ্ডে সম্পূর্ণ একখানি ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস রচনা করারও আমার ইচ্ছা আছে।

পরিণেবে অন্তরের কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি আমি তাঁদের বীরা পুস্তকাদি সংগ্রহ ক’রে  
দিয়ে নানাভাবে আমার সহায়তা করেছেন এবং সেই সকল প্রতিষ্ঠান ও গ্রন্থকারদের  
বীরা বহুমূল্য পুস্তক ধন দিয়ে আমার উপকার সাধন করেছেন।

এই পুস্তকের বিচিত্র উপাদান সংগ্রহ ও রচনা করার কাজে আমার প্রস্তুত পরিমাণে  
সাহায্য করেছেন শ্রীমীরা মিত্র। প্রমুখ দেখা, প্রত্যেকটি বিবরণস্বত্ব ও আলোচনাকে

স্বপ্নবিহীন কল্পে, মানান্ গ্রন্থ থেকে প্রমাণপত্রী সংগ্রহ এবং গ্রন্থপত্রী ও শব্দহী প্রভৃতি প্রস্তুত করা এবং সর্বোপরি বইখানিকে বস্ত্রবস্ত্র সজ্জা সজ্জা করার জন্য তাঁর প্রতিদিনের অল্পান্ত পরিচর্যা ও প্রচেষ্টার কাছে আমি সত্যই খণী। তাঁর একান্ত সহায়তা না পেলে এই গ্রন্থ গ্রন্থ রচনা করা আমার পক্ষে সম্ভব হোত না।

এর পরই আমার অন্তরের কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি স্বামী ভবেন্দ্রনাথ মহারাজকে। তাঁর একান্ত উৎসাহ ও আন্তরিক প্রেরণা এবং সহায়তা না পেলে এই গ্রন্থ প্রকাশ করা আমার পক্ষে হুঃসাধ্য হোত। এ'হাড়া খণী আমি ব্রহ্মচারী অমরচৈতন্তের কাছে। বিভিন্নভাবে এই গ্রন্থ-রচনার কাজে তিনি আমার সহায়তা করেছেন। আর সহায়তা করেছেন সকল রকমে প্রেরণা ও উৎসাহ দান ক'রে সঙ্গীতগুণী প্রদেয় জীমীন্দ্রনাথ মিত্র, বি-এ, বি-এল (অবসরপ্রাপ্ত সাবজজ), স্বামী বেদানন্দ ও জীমীরেন্দ্রনাথ রায়, বার-এ্যাট-ল। আমি এ'দের কাছে আমার অন্তরের কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি।

কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করা আমার এখানেই শেষ হয়নি, কেননা ভারতের সাধকশিল্পী জীনন্দলাল বসু, সঙ্গীতসম্রাট ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সাহেব, প্রদেয় অধ্যাপক জীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, শিল্পজ্ঞানী জীঅজিত ঘোষ, সুরশিল্পী জীমীরেন্দ্রচন্দ্র মিত্র, প্রদেয় ডাঃ জীকালিদাস নাগ, জীননীগোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় (সঙ্গীত-বিশারদ) প্রভৃতি মনীষী ও গুণীদের অশেষ সহায়তা, উৎসাহ ও প্রেরণা আমার এই গ্রন্থ-রচনার পথকে সচল ও স্বচ্ছল করেছে। প্রদেয় অধ্যাপক জীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় আমার এই প্রথম খণ্ডের যে সুরচিত্রিত 'ভূমিকা' লিখে দিয়েছেন তাঁর জন্যে আমি তাঁর কাছে কৃতজ্ঞ। সাধকশিল্পী জীনন্দলাল বসুর অঙ্কিত প্রচ্ছদপট আমার গ্রন্থকে সমৃদ্ধ ও গৌরবান্বিত করেছে। শিল্পজ্ঞানী জীঅজিত ঘোষের ঋণ আমার পক্ষে অপরিশোধ্য। তিনি আমার 'রাগ ও রূপ' সঙ্গীতগ্রন্থে যেমন বিচিত্র রকমের মূল্যবান রাগ-রাগিণীর ছবি দিয়ে সাহায্য করেছিলেন, এই গ্রন্থেও তেমনি 'বসন্ত', 'গুর্জরী', ও 'বেলাবলী' এই তিনটি রাগ-রূপের চিত্র দিয়ে সহায়তা করেছেন। এ'দের সকলের অবদানের কাছে আমি খণী।

সঙ্গীতসম্রাট ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সাহেবের শুভেচ্ছা-লিপিটিকে আমার পুস্তকের অঙ্গীভূত করতে পেরেছি বোলে আমি সত্যই আনন্দিত। প্রদেয় ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সঙ্গীত-জগতের মুকুটমণি। সঙ্গীতের তিনি শুধু শিল্পী নন, তিনি সত্যিকারের রসগ্রাহী ও শ্রষ্টা-সাধক; রাগ-রাগিণীদের চাক্ষুস অল্পভূতি তাঁর জীবনে হয়েছে বোলেই আমি বিশ্বাস করি। সঙ্গীত-সাধকের শুভেচ্ছাকে তাই আঙ্গীর্বাদরূপে আমি এই গ্রন্থে গ্রহণ করেছি।

এ'হাড়া কৃতজ্ঞ আমি পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী মহাশয়ের সুযোগ্য পুত্র জীসোমনাথ

ভট্টাচার্যের কাছে। তিনি তাঁর হস্তকরণ বা মুদ্রার ব্লকগুলি এই গ্রন্থে ব্যবহার করতে দিয়ে আমার বথেষ্ট সহায়তা করেছেন।

পরিশেষে স্বীকার করা আমার পক্ষে গরীবসী দীনতা নয়, পরম অতীব সত্য যে, ভারতীয় সঙ্গীতের এই ইতিহাস রচনা করার মধ্যে আমার বথেষ্ট জম-প্রমাদ ও ভ্রম ঘটে গেছে। আমি আসলে দর্শনশাস্ত্রের ছাত্র, ইতিহাসের পথচারী আমি নই, অথচ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস লেখার আবুল আগ্রহ আমার হৃদয়ে অনেকদিন থেকে ছিল। বৈজ্ঞানিক সাধক নিউটনের ভাবান্তে তাই আমি বলি—ভারতীয় সঙ্গীত-সাগরের কয়েকটি উপলব্ধের আমি উদ্ধার করেছি মাত্র, তার বিশালতা ও গাভীরে পরিমাপ করার শক্তি আমার নাই। সুতরাং সম্ভব শিল্পী ও পাঠক-পাঠিকাগণ যদি আমার এই ইতিহাসের নূতন চলাপথের দুর্বলতাগুলিকে ক্ষমার চোখে দেখে তাঁদের জ্ঞানের উপযোগী বিষয়বস্তু ও আলোচনাগুলিকে এর মধ্যে থেকে গ্রহণ করেন তবে এই গ্রন্থ-রচনার ক্ষমকে আমি সার্থক জ্ঞান করুব। চলার পথ আমার শুক হয়েছে মাত্র, সম্পূর্ণ 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-কে পাঠক-পাঠিকাদের হাতে উপহার দিতে পারলে তবেই এই গ্রন্থ-রচনার সার্থকতা আমার পরিপূর্ণ হবে।

এই পুস্তকখানিকে সতর্ক ও সযত্ন দৃষ্টি দিয়ে মুদ্রণ করার জন্তে আমি 'ভারতী প্রিন্টিং ওয়ার্কস'-এর কর্তৃপক্ষকে এবং বিভিন্ন ব্লকগুলি সূচুঁরূপে সম্পন্ন করার জন্তে 'দি বেঙ্গল অটোটাইপ'-এর সত্বাধিকারী শ্রীমূল্যচরণ সেন মহাশয়কে আমার অন্তরের ধন্যবাদ জানাচ্ছি এবং ধন্যবাদ জানাচ্ছি আন্তরিকভাবে তাঁদের যারা এই গ্রন্থের প্রথম খণ্ডের জন্তে অর্থ সাহায্য করেছেন। এই নিঃস্বার্থ অর্থ-সাহায্যের পিছনে ভারতীয় শিল্প ও সংস্কৃতির প্রতি তাঁদের একান্ত প্রত্যয় ভাবই সুপরিষ্কৃত।

মাঘ, ১৩৫২ সাল

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ

১২বি, রাজা রাজকৃষ্ণ স্ট্রীট,

কলিকাতা-৬

প্রজ্ঞানামঙ্গল

## মূচাপত্র

বিবর				পৃষ্ঠা
১। ভূমিকা	...	...	...	সাত-ময়
২। নিবেদন	...	...	...	এগার-চোদ্দ
৩। পূর্বাভাস	...	...	...	

ঋগ্বেদ ভারতের প্রাচীন সাহিত্য—ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষৎ—চার বেদ, তাদের শাখা, শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষৎ—ব্রাহ্মণসাহিত্য সম্বন্ধে অধ্যাপক ম্যাকডোনেল—ব্রাহ্মণসাহিত্য ও ডাঃ দাশগুপ্ত—ঋগ্বেদে নৃত্য—ঋগ্বেদে হ্রস্বুতি ও তার সার্থকতা—‘গর্গর’ বাস্তবস্ত—‘শিঙ্গ’ বাস্তবস্ত—ধ্রুৱবস্ত—বেদে ‘আঘাটি’, ঘাটলিকা ও কাণ্ডবীণা—‘নাড়ী’ নামক বাস্তবস্ত—ঋগ্বেদে শততন্ত্রীবীণা ‘বাণ’—মোকম্বলার ও ‘বাণ’ শব্দ—বীণা ও সপ্তধাতু—‘ধাতু’ কথার অর্থ—ঋগ্বেদে বীণা—সামবেদে নৃত্য, গীত ও বাস্ত—বজ্রবেদ ও সামবেদ—বেদে গন্ধর্ব ও অঙ্গরা—অধ্যাপক গোল্ডষ্ট্রুকার ও অঙ্গরা শব্দ—পঞ্চজন, পাঞ্চজন্য ও পঞ্চকুটি—ঋগ্বেদে ‘অস্তর’ শব্দ—‘পঞ্চজন’ সম্বন্ধে সারণ, বাক ও রমেশচন্দ্র দত্ত—গুরুবজ্রবেদে ‘হ্রস্বুতি’—ভূমিহ্রস্বুতি—বেদে বাস্ত ‘বনস্পতি’—সংহিতার ‘বনস্পতি’—সুত ও সৈলুশ—বাজসনেয়ীসংহিতার ‘অদঘর’ বাস্তবস্ত—তৈত্তিরীয়সংহিতার বনস্পতি, হ্রস্বুতি ও ভূমিহ্রস্বুতি—অথর্ববেদে নৃত্য—অধ্যাপক হুইট্‌নি ও অথর্ববস্ত—অথর্বে ‘বক্র’-বাস্তবস্ত—ধ্রুৱবস্ত ও বেহালা—আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রে বীণা ও তুণব—আপস্তম্বধর্মসূত্রে নৃত্য, গীত ও বাস্ত—কাত্যায়ন ও তাঁর শ্রৌত বা কল্পসূত্র—কাত্যায়ন ও শততন্ত্রীবীণা ‘বাণ’—‘সাম’ কাকে বলে—কাত্যায়নকল্পসূত্রে বাস্তবস্তের নিদর্শন—শততন্ত্রীবীণার (বাণ) বিবরণে কাত্যায়ন—গোধাবীণা ও কাণ্ডবীণা—যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে শ্রৌত ও গৃহসূত্র—১ সোমসংস্থা+১ হবির সংস্থা+১ পাকসংস্থা যজ্ঞ—লাট্যায়নসূত্রে দর্শ ও পৌর্ণমাস বাগ—সূত্র—যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে সামগান—সাম ও দৈবতব্রাহ্মণ—বংশব্রাহ্মণ—পুষ্পি ঔদভজি—আর্ষেয়ব্রাহ্মণ—ঋষিদের নামানুসারে গাথা—পারশ্র সঙ্গীত ও ‘ইমন’ রাগ—কোণারক মন্দিরের নির্মাণকাল-নির্ণয়ে বিভিন্ন প্রমাণপঞ্জী—কোণারক এবং আবুল ফজল, মাদলা-পঞ্জী, জেমস ফাওর্সন, মনোমোহন গাঙ্গুলী, বিষ্ণু-স্বরূপ, ভিন্সেন্ট স্মিথ—কোণারকের ভাষ্যে নৃত্য, গীত ও বাস্ত।

## প্রথম অধ্যায়

৪। অবন্তরনিকা ... ... পৃঃ ১-৭৯

সিদ্ধসভ্যতা, ২—আর্ষজাতি ভারতের বাইরে থেকে আসেনি, ৬—সিদ্ধ-সভ্যতার



সঙ্গীতের নিদর্শন, ১১—হার্প ভারতের ধ্বংস, ১৩—প্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের স্থিতি, ১৯—সাত স্বরের স্থিতি বৈদিক যুগে হয়েছিল, ২০—আর্ষ ও অনাৰ্ষ সঙ্গীতের মিশ্রণ, ২১—ভারতবর্ষের সঙ্গে ভারতেতর দেশের বোগাযোগ, ২৭—বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে বিশ্বের সর্বত্র সঙ্গীতের বিস্তৃতি, ৩২—মধ্যপ্রাচ্যে ও পশ্চিমপ্রাচ্যে সঙ্গীত, ৩৫—ঈশ্বরের সঙ্গীতের আদর্শ দেশকে ভারতই সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল, ৪১—রাশিয়ার সঙ্গীতের বিকাশ, ৪৩—পারস্যদেশে সঙ্গীত, ৪৭—আরবদেশে সঙ্গীতের বিকাশ, ৫১—আরবীয় সঙ্গীতের মোকাম বা ঠাট, ৫৫—চীনদেশে সঙ্গীতের বিকাশ, ৫৮—ভারতবর্ষই সঙ্গীতের উৎস ও সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল, ৬৩—চীনদেশীয় বাস্তবত্ব, ৬৭—জাপানে সঙ্গীতের রূপ, ৬৮—কোরিয়ার সঙ্গীতশিল্প, ৭৩—স্ত্রামদেশে সঙ্গীতের অভিব্যক্তি, ৭৪—বর্মার সঙ্গীতের রূপ, ৭৫—ঋগ্বেদ ও তার রচনাকাল ৭৬।

## দ্বিতীয় অধ্যায়

### ৫। সামবেদভাস্কর্যভূমিকায় সঙ্গীত ... পৃঃ ৮০—৮৭

বৈদিককাল ও শিল্পী হাভেল, ৮০—সামবেদে বিশ্বসঙ্গীতের বীজ নিহিত, ৮১—  
আচার্য সারণ, ৮২—ঋক্ সামগানের কারণ ও আশ্রয়, ৮২—রথস্তুরসাম, ৮২—  
বৃহস্পসাম, ৮৩—‘সাম’ শব্দে গানকে বুঝায়, ৮৩—বৈদিক সমাজে ও বর্তমানকালে  
গানের শ্রেণী, ৮৪—বিচিত্র গানের স্থিতি হবার কারণ, ৮৫—স্তোত্রগান, ৮৫—বজ্রকালে  
গান, ৮৫—সামগানে ছন্দ ও উত্তরা, ৮৬।

### ৬। সামবিধানব্রাহ্মণে সঙ্গীত ... পৃঃ ৮৮—১০০

প্রত্যেক বেদের তিনটি অংশ, ৮৮—ব্রাহ্মণগুলির কাল, ৮৮—সোমবাগ, ৮৯—  
বৈদিক গানই সামগান, ৯০—যোনি ও উত্তরা, ৯০—সামবেদের এক সহস্র শাখা,  
৯১—পূর্বার্চিক, ৯১—উত্তরার্চিক, ৯২—বৈদিক স্বরমণ্ডল, ৯৩—উদ্গাত্রী ও প্রোক্তাত্রী,  
৯৩—বজ্রকর্মে স্তোত্র, ৯৩—পঞ্চ ও সপ্ত সাম, ৯৪—বজ্র-পুরোহিতদের কর্মভেদ,  
৯৪-৯৫—বহিষ্পবমানস্তোত্র, ৯৫—সামবিধানব্রাহ্মণের অধ্যায়ভেদ, ৯৬—গানের স্বর,  
৯৬—স্বরের অধিগতিগণ, ৯৭—মজ্জ, মধ্য ও তার স্থান, ৯৭-৯৮—ঋক্‌ই সামের যোনি,  
৯৮—বিভিন্ন ছন্দের ঋক্, ৯৯—সামের সাময় সমতায়, ৯৯—বিভিন্ন ব্রত, ১০০।

## চতুর্থ অধ্যায়

### ৭। আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত ... পৃঃ ১০১—১১৬

উপনিষৎ বেদের জ্ঞানকাণ্ড, ১০১—বেদের বিভিন্ন শাখা, ১০১—আরণ্যক ও

## [ সত্বে ]

উপনিষদে প্রার্থক্য, ১০১-১০৩—উপনিষদের কাল, ১০৩—হ্যালোগ্য উদ্গীথ, ১০৪—  
বাক্যই অর্থ, ১০৪—বাক্যের সৃষ্টি, ১০৪—উদ্গীথের ব্যাখ্যা, ১০৫—উদ্গীথই ত্রয়ী এবং  
ত্রয়ী বিশ্বসৃষ্টির কারণ, ১০৬—হ্যালোগ্য নৃত্য, গীত ও বাজ, ১০৬-১০৭—গানে মাত্রা,  
১০৭—স্তোভাকরের উপাসনা, ১০৭-১০৮—সামোপাসনা, ১০৮—হিংকার ও নিধন,  
১০৯—সামকে পশুরূপে চিন্তা, ১১০—বৈদিক ২২টা অক্ষরই পরবর্তীকালে ২২টি  
ঋতিতে পরিণত, ১১০—হ্যালোগ্য ব্যবহৃত সাত স্বর, ১১১—বৃহদারণ্যকে সঙ্গীত,  
১১২-১১৩—‘সাম’ শব্দের অর্থ, ১১৩—প্রাণই উদ্গীথ, ১১৪—মহাত্তরবাণ ও গবমানরসজ,  
১১৫—তৈত্তিরীয় উপনিষদে সঙ্গীতের বীজ, ১১৬।

## পঞ্চম অধ্যায়

### ৮। ঋক্‌সূক্তে সঙ্গীত

...

পৃ: ১১৭—১৩৫

সামবেদের শাখা, ১১৭—প্রাতিশাখ্য কাকে বলে, ১১৮—পার্বদ ও প্রাতিশাখ্য,  
১১৮-১১৯—বেদ ও বাক্য, ১১৯-১২০—প্রাতিশাখ্য শব্দের সার্বিকতা, ১২০-১২১—  
সামগানের কথা, ১২২—কথা ও সুরের প্রসঙ্গে অধ্যাপক উক্তারনিজ্, ১২২-১২৩—‘সাম’  
শব্দে সুর, না স্বরকে বুঝায়, ১২৩—গ্রামেগেয়গানই ‘বোনিগান’, ১২৩-১২৪—  
উত্তরার্চিকে প্রগাথা, ১২৪—উহগান, ১২৪—সামসংহিতা ও সামগানের রীতিনীতি,  
১২৫—সামগানে ঋক্-সম্বন্ধে অধ্যাপক উক্তারনিজ্, ১২৫—গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয়গান  
দুটির মধ্যে প্রার্থক্য, ১২৬—অরণ্যেগেয়গান ও ডা: বার্বেল, ১২৬—দুটি আর্চিকের  
মধ্যে কোনটী প্রাচীন, ১২৭—সম্ভার্ব, ১২৮—সোমধাগে গান, ১২২—ঋক্ ও সাম, ১৩১  
—স্তোত্র, ১৩১—প্রকৃতিস্বর, ২০২—সামগান ও ডা: বার্বেল, ১৩২-১৩৪—উদাস্ত,  
অহুদাস্ত ও স্বরিত স্বর, ১৩৫।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

### ৯। অথেন্দ্রপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত

..

পৃ: ১৩৬—১৪২

প্রাতিশাখ্যের বিবরণ, ১৩৬—প্রাতিশাখ্যের উদ্দেশ্য, ১৩৬—ঋক্‌প্রাতিশাখ্য সম্বন্ধে  
গোল্ডষ্ট্রুকার ও মোক্ষম্বলার, ১৩৭—বেদান্ত্যাস ও পণ্ডিত বিষ্ণুমিত্র, ১৩৭—পঞ্চবাহুর  
বিবরণ, ১৩৮—মন্ত্র, মধ্য ও তার স্থান, ১৩৯—‘যম’ কি, ১৩৯—বৈদিক স্বরে মাত্রা,  
১৪১—ছন্দের দেবতা, ১৪২।

## সপ্তম অধ্যায়

### ১০। সামপ্রাতিশাখ্য পুন্সসূক্তে সঙ্গীত

পৃ: ১৪৩—১৫৩

পুন্সর্ষি ও পুন্সসূক্ত, ১৪৩-১৪৪—গণগীতি, ১৪৫—সামগানে বিভিন্ন শাখা, ১৪৫—

## [ আঠারো ]

পাশাপাশে স্বরজ্ঞেয়, ১৪৬—সামগানে নৃত্য ও বাস্তবজ্ঞ, ১৪৭-১৪৮—বৈদিক বাস্তবজ্ঞের বর্ণনা ও শতভঙ্গী-বীণা, ১৪৮—পুরুষমেধযজ্ঞে বাস্তবজ্ঞ, ১৪৯—ছানোগোপ্যে নৃত্য, ১৫০—শিচোলা ও উহুধরী-বীণা, ১৫০—ঋগ্বেদে ক্ষৌরী, কর্করী প্রভৃতি বাস্তবজ্ঞ, ১৫০-১৫১—সীমাক্ষোদ্রয়ন-উৎসবে গান, ১৫২—অবতৃথস্থানে নৃত্য, গীত ও বাস্তব, ১৫৩।

## অষ্টম অধ্যায়

১১। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত ... পৃ: ১৫৪-১৬২

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যে স্বর, ১৫৪—বাহু ও বাক্, ১৫৫—গানে তিনস্থান, ১৫৫—বৈদিক তিন স্বর, ১৫৬—উদাত্তাদি থেকে সাত স্বর, ১৫৮-১৫৯—আটিকাদি স্বর, ১৬০—সামগান ও সামিক গান, ১৬১—স্বরের স্থান, ১৬১—স্বরের গোত্র ও দেবতা, ১৬২—

## নবম অধ্যায়

১২। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত ... পৃ: ১৬৩-১৬৯

উদাত্তাদি স্বর, ১৬৩—‘যম’ বলতে কি বুঝায়, ১৬৪—উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে লৌকিক সাত স্বরের সৃষ্টি, ১৬৪—বাক্য সাত রকম, যেমন উপাংগ, ধনি প্রভৃতি, ১৬৫—বৈদিক সাত স্বরের উপলব্ধি, ১৬৬—এক স্বরের দীপ্তি থেকে অষ্ট স্বরের বিকাশ, ১৬৬-১৬৭—অধ্যাপক ছইটনি, গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ ও কুট্টাদি স্বর, ১৬৮-১৬৯।

## দশম অধ্যায়

১৩। পাণিনীয়শিকায় সঙ্গীত ... পৃ: ১৭০-১৮৯

স্বর ও স্পর্শবর্ণ, ১৭০—নটরাজ থেকে স্বরের সৃষ্টি, ১৮০—নটরাজের নৃত্য ও তালবলীলা, ১৬১—বিভিন্ন স্থানে নটরাজের মূর্তি, ১৭১-১৭২—নটরাজের নৃত্য সৃষ্টির পরিচায়ক, ১৭২—নটরাজের নৃত্যের অর্থ, ১৭২-১৬৩—শিল্পী ছাভেল ও নটরাজ, ১৭৩—বাল্লাপাদেশে নটরাজমূর্তি, ১৭৪—নটরাজমূর্তি ও কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ, ১৭৪-১৭৫—নটরাজমূর্তির সৃষ্টির কাল-নির্ণয়, ১৭৫-১৭৬—দক্ষিণ-ভারতের নটেশমূর্তি, ১৭৬—শিবতালগুণের মূর্তি ও ভাস্কর্যের বিকাশ, ১৭৭—বিভিন্ন ভাস্কর্যের দিনপঞ্জী, ১৭৮-১৭৯—বজ্রবেদীর নির্মাণ-বৈচিত্র্য, ১৭৯-১৮০—বৈদিক সাহিত্যে শিল্প, ১৮০—বৌদ্ধসাহিত্যে শিল্প-সূচনা, ১৮০-১৮১—সিদ্ধ-উপত্যকায় নটরাজমূর্তি, ১৮১-১৮২—নন্দিকেশ্বর ও বর্ণসৃষ্টি, ১৮২—পদ, স্বর ও বর্ণ, ১৮৩—পাণিনি ও ব্যাড়ি, ১৮৪—ভাষা-বিকাশের বিভিন্ন যুগ, ১৮৪-১৮৫—মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি ও স্বর, ১৮৫—পাণিনি ও স্বরের উৎপত্তি, ১৮৭—শাল্ল দেব ও স্বরসৃষ্টি, ১৮৭—স্বরসৃষ্টির মূলে মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টি, ১৮৭-১৮৮—মতল

## [ উনিশ ]

ও কারণশব্দ, ১৮৮—উদাত্তাদি তিন স্বর ও পাণিনি, ১৮৯—মাত্রার প্রসঙ্গে  
পাণিনি, ১৮৯।

### একাদশ অধ্যায়

১৪। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় সঙ্গীত ... পৃ: ১১০—১১৬

স্বর সম্বন্ধে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য, ১১০—স্বরের বর্ণ, ঋষি, দেবতা প্রভৃতি, ১১০-১১১—  
ছান্দোগ্য উপনিষদে আদি বর্ণ (রঙ.), ১১১—ব্রাহ্মণ ও উপনিষদের যুগে ত্রিষুবাদ,  
১১২—ছান্দোগ্যে সামোপাসনা, ১১৬—উদাত্তাদি স্বর থেকে বড়জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি,  
১১৪—মাত্রা সম্বন্ধে যাজ্ঞবল্ক্য, ১১৪-১১৫—বর্ণের লক্ষণ, ১১৫—বৈদিক জাত্যাদি আট  
স্বর, ১১৫—বৈদিক স্বরের প্রচলন যাজ্ঞবল্ক্যের সময়ে ছিল না, ১১৬।

### দ্বাদশ অধ্যায়

১৫। মণ্ডুকীশিক্ষায় সঙ্গীত .. পৃ: ১১৭—২০২

মাত্রা সম্বন্ধে ঋষি মণ্ডুক, ১১৭—সাতস্বর, ১১৬—স্বরের সৃষ্টি, ১১৮—জাত্য,  
অভিনিহিত প্রভৃতি বৈদিক স্বর, ১১৮—পশুপক্ষীদের স্বরের সঙ্গে সঙ্গীতিক সাতস্বরের  
সাদৃশ্য, ১১৯-২০২—স্বরের বর্ণ ও স্থান, ২০২।

### ত্রয়োদশ অধ্যায়

১৬। বর্গরত্নপ্রদীপিকাক্ষিক্ষায় সঙ্গীত ... পৃ: ২০৩—২০৭

বেদপাঠে স্বরের সার্থকতা, ২০৩—বিভিন্ন শিক্ষার নাম, ২০৩-২০৪—স্বর ২১টা,  
২০৪—ব্রহ্ম-দীর্ঘাদি স্বর, ২০৪—জাত্যাদি আট স্বর, ২০৫—জাত্যাদি স্বরের উচ্চারণভঙ্গী,  
২০৫-২০৬—‘বম’ সম্বন্ধে পণ্ডিত অমরেশ, ২০৬—নিপাত, আখ্যাত, ছন্দ প্রভৃতি, ২০৬—  
বেদপাঠে ও গানে আত্মীয়িক ও আভিচারিক প্রয়োগ, ২০৬-২০৭।

### চতুর্দশ অধ্যায়

১৭। নারদীশিক্ষায় সঙ্গীত ... পৃ: ২০৮—২১১

নারদীশিক্ষার রচনাকাল, ২০৮—স্বরসংখ্যার প্রয়োগে গানের নামভেদ, ২০৯-২১০—  
তান, ২১০—আটিকাদি গান, ২১০—স্বরস্থান ও নারদ, ২১১—সম্প্রদায়ভেদে  
সামগানের বৈচিত্র্য, ২১১ ব্রাহ্মণসাহিত্য ও তার রূপভেদ, ২১৩—বৈশম্পায়ন ও চরক,  
২১৩—কঠাদি শাখা ও সামগান, ২১৪—নারদীশিক্ষার ‘রাগ’, ২২৫—গ্রামরাগ ও  
কান্তপ বা কস্তপ, ২২৫—কৈলিকমধ্যমাদি সাতটি গ্রামরাগ, ২২৫-২২৬—শার্ঙ্গদেব ও  
গ্রামরাগ, ২২৬—মত্তঙ্গ ও গ্রামরাগ, ২২৬-২২৭—স্বর, গ্রাম ও মুর্ছনা, ২২৭—গান্ধারগ্রাম

## [ কৃষ্টি ]

সম্বন্ধে নারদ, ২১৮—দত্তিল ও গান্ধারগ্রাম, ২১৮ গ্রামের সৃষ্টি, ২১৮—গ্রাম সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, ২১৯—‘গ্রাম’ কাকে বলে, ২১৯—বড়জ, গান্ধার ও মধ্যমগ্রাম সম্বন্ধে পণ্ডিত দয়ামোদর, ২১৯-২২০—গান্ধারগ্রামের স্থান স্বর্গলোকে, ২২০—স্থান ও কুলভেদে গ্রামের ব্যবহার, ২২০—গ্রাম সম্বন্ধে টীকাকার মল্লিনাথ, ২২১—তিনগ্রামের মূর্ছনা, ২২১—গান্ধারগ্রাম সম্বন্ধে কবি কালিদাস ও মল্লিনাথ, ২২১-২২৩—আভিচারিক কর্মে গান্ধারগ্রামের প্রয়োগ, ২২৩—তিনগ্রামের তান ও মূর্ছনার প্রয়োগ, ২২৩-২২৪—গান্ধারগ্রামের ‘মূর্ছনা-প্রয়োগে মল্লিনাথের কল্পনা, ২২৪—দেবযোনিদের গানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের সম্পর্ক, ২২৫—সঙ্গীতমকরণে গ্রাম-রহস্ত, ২২৫-২২৬—তিনগ্রামের ঋতিসংস্থান, ২২৬—বাহুপূরণে গান্ধারগ্রাম, ২২৬-২২৭—গান্ধারগ্রামের তান, ২২৭-২২৮—বাহুপূরণে মূর্ছনা, ২২৮—আত্মীয়দিক তান সম্বন্ধে দত্তিল, ২২৮—তান প্রসঙ্গে কালিনাথ, ২২৯-২৩০—মধ্যমগ্রামিক ঔড়বতান ও শার্ঙ্গদেব, ২৩০—বৃহদেষ্টিতে ‘ভৈরব’ তান, রাগ নয়, ২৩০—গান্ধর্ব ও মার্গগান, ২৩০—ভরত ও মার্গগান, ২৩০—‘গান্ধর্ব’ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব, ২৩১—‘গান’ তথা মার্গ ও দেশী, ২৩১—মাত্রালিক অগ্রষ্ঠানে ঔড়বরাগের গান, ২৩২—বড়জগ্রামই প্রধান, ২৩২—মধ্যমস্বর অবিলোপী, ২৩৩—স্বরের পিতৃ, স্বপ্ন ও শ্ববিবংশ, ২৩৩—দেবতা, পিতৃ ও গান্ধর্বগণের মূর্ছনা, ২৩৪—মূর্ছনা সম্বন্ধে নারদ, ২৩৫—বৈদিক ও লৌকিক গানের দশ রকম গুণ ও তাদের পরিচয়, ২৩৫-২৩৬—দশটী গুণ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব, ২৩৬-২৩৭—গানের দোষ ও গুণ-বর্ণনা, ২৩৭—বড়জাদি স্বরের জাতি ও বর্ণ, ২৩৭—স্বরের রঙ, ৩৩৮—স্বরের ত্র্যক্ষণাদি জাতির কল্পনা, ২৩৮—উদাত্তাদি থেকে সাত স্বরের সৃষ্টি সম্বন্ধে নারদ, ২৩৯—স্বরজু-স্বর, ২৩৯—বড়জ ও মধ্যম গ্রাম-হুটির পরিচয়ে নারদ, ২৪০—কৈশিক, কৈশিকমধ্যম, মধ্যমাদি রাগ, ২৪০—জাতিরাগ ও গ্রামরাগ, ২৪১—কৈশিক ও মালবকৈশিক রাগ, ২৪১—মালবকৈশিকের উৎপত্তি জাতিরাগ ‘কৈশিক’ থেকে, ২৪১—কৈশিকরাগের বৈচিত্র্য, ২৪২—মালবকৈশিক মধ্যমগ্রাম থেকে উৎপন্ন, ২৪২—মালবকৈশিকরাগ ও শার্ঙ্গদেব, ২৪২ ভরত কেন, শিক্ষাকার নারদের সময়েই রাগের প্রচলন ছিল, ২৪৩—‘গান্ধর্ব’ সম্বন্ধে নারদ, ২৪৩—মার্গসঙ্গীত সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব, ২৪৪—গান্ধর্বগান সম্বন্ধে ভরতের অভিমত, ২৪৫—বৈদিক ও লৌকিক গান হুটির মধ্যে যোগসূত্র স্থাপন, ২৪৬—সামগানের সাত স্বর, ২৪৬—বেণু ও বীণা প্রাচীন বাজযন্ত্র কিনা, ২৪৬—নারদীশিক্ষায় ‘বেণু’ শব্দে লৌকিক গান, ২৪৭—স্বরস্থান-নির্ণয়ে নারদ ও সারণ, ২৪৭-২৪৮—আপস্তম্বধর্মসূত্রে সামগানের নিম্না, ২৪৮-২৪৯—পণ্ডপক্ষীদের ধ্বনি ও সঙ্গীতিক স্বর, ২৫০—কণ্ঠাদি স্থান থেকে বড়জাদির সৃষ্টি, ২৫০—স্বরের বিভিন্ন স্থান থেকে স্বরের উৎপত্তি, ২৫১—দারবী ও গাজবীণা, ২৫২—সামগানে গাজবীণার ব্যবহার, ২৫২—চিহ্না ও বিপকী-বীণা সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রকার

ভরত, ২৫২—সঙ্গীতমকরন্দে উনিশটি বীণার উল্লেখ, ২৫২-২৫৩—এগারটি বীণা ও শার্ঙ্গদেব, ২৫৩—তন্ত্রে বীণার বিবরণ, ২৫৩—সামলতন্ত্রে কণ্ঠ ও বহুসঙ্গীত, ২৫৪—বীণাতন্ত্রে বীণার উল্লেখ, ২৫৪—জ্যোতালতন্ত্রে নাট্য ও বাজ, ২৫৪-২৫৫—মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ কবি ও সামলতন্ত্র, ২৫৫—নারদী ও গাঙ্গবীণা দু'টির অমূল্যলন সম্বন্ধে নারদ, ২৫৫—বৈদিকযুগে প্রধান বাজযন্ত্র, ২৫৫—ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক সাহিত্যের যুগে বীণা, ২৫৬—ঐতরেয়-আরণ্যকে বীণার বিবরণ, ২৫৬—কাণ্ডবীণা, ২৫৬—শততন্ত্রী বিবরণ ও ব্যবহার, ২৫৬—কাত্যায়নীবীণা ও কাশ্মিরী সত্ত্বরবীণা, ২৫৭—গুপ্তবীণা, ২৫৭—মহাত্রতযজ্ঞে নৃত্য ও গীত, ২৫৭—ভৃগু বীণা, ২৫৮—সপ্ততন্ত্রী-বীণা ও বৌদ্ধজাতক, ২৫৮—‘ইমন’ রাগ পারস্তের অবদান কিনা, ২৫৮-২৫৯—সেতার বাজযন্ত্র, ২৫৯-২৬০—পীথাগোরাসের বীণা, ২৬১—কণ্ঠসঙ্গীত ও বাজযন্ত্রের মধ্যে কোনটা প্রাচীন, ২৬১—কার্ণ গ্রেইরিজার ও বহু-সঙ্গীতের ইতিহাস, ২৬২—সেতার ও কিথার, ২৬২—বিভিন্ন ভাষ্যে বাজযন্ত্র, ২৬৪—য়েবেক ( রবাব ) ও বীণা, ২৬৫—ক্যাপ্টেন ডে ও বাজযন্ত্র, ২৬৫—রাজেন্দ্রলাল মিত্র ও অমরাবতী, সাঁচী প্রকৃতির ভাষ্যে বাজযন্ত্র, ২৬৫-২৬৬—কাত্যায়নের বহুতন্ত্রে শততন্ত্রী-বীণা, ২৬৬-২৬৭—অমরাবতীর হার্প বা বীণা, ২৬৭—সাঁচীর বাদকদল, ২৬৮—কোণারকে নটীমূর্তি, ২৬৮-২৬৯—প্রস্তর-নির্মিত পিয়ানো, ২৬৯—পারস্তের সঙ্গীতগুণীদের ভারতে আগমন, ২৭১—হলুণ্ডর কৃষ্ণাচাৰ্য ও সেতার, ২৭২—কার্ট সাচ'স ও সেতার, ২৭২—বেহালা বাজযন্ত্র, ২৭২—স্বরের আজিক ব্যবহার, ২৭৩—স্বরোচ্চারণে অঞ্জলি-নির্দেশ, ২৭৩—চন্দ্রবজ্রবর্ষে পাখাভেদ, ২৭৪—হস্তকরণ বা মুদ্রা, ২৭৬—নন্দিকেশ্বর ও নৃত্যে মুদ্রার ব্যবহার, ২৭৬—প্রত্যেক অঞ্জলিতে স্বর-সংস্থান-চিত্র, ২৭৭—স্বরাঙ্কবাহী অঞ্জলি-প্রদর্শন-চিত্র, ২৭৮—নন্দিকেশ্বর সংহিতা ও ভবতারণ্য, ২৭৯—অসংযুত ও সংযুত মুদ্রা, ২৭৯-২৮০—মুদ্রার বর্ণ ও স্থাবি, ২৮২—জিন্ পুজিলাঙ্গি ও মুদ্রা, ২৮৩—ধর্মাহুঠানে ও আভিচারিক কর্মে মুদ্রার ব্যবহার, ২৮৩—অধ্যাপক ফিনোট ও মুদ্রা, ২৮৪—নাটক ও স্বরলিপিপদ্ধতির সৃষ্টি হয়েছে বৈদিকযুগ থেকে, ২৮৫—সামগানে স্বরের মাত্রা ও স্বরলিপি, ২৮৬—অজ্যোদোহম্-সাম ও তার স্বর-সংকেত, ২৮৭-২৮৮—পণ্ডিত রামস্বামী আয়ার ও সামগান, ২৮৮—সাত স্বরের কল্পনা ও সংখ্যা, ২৮৯—শিকার ভক্তি, ২৯০-২৯১—মাত্রা, ২৯১।

১৮। পরিশিষ্টে ( আলোচনা ) ... ... পৃঃ ২৯০—৩২৯

## পরিশিষ্ট : প্রথম

(ক) ভারতীয় সঙ্গীত : তার মিশ্রণ ও বিস্তার ... ২৯৫—৩০৬

অনার্য-সঙ্গীতে আর্য-সঙ্গীতের মিশ্রণ. ২৯৫—অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের

## [ বাইশ ]

অভিমত, ২১৬—সাংস্কৃতিক মিশ্রণ সম্বন্ধে ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি, ২১৬—হরেন সাহেব  
বিবরণ, ২১৭—চীনে ও জাপানে সঙ্গীত সম্বন্ধে ডাঃ কালিদাস নাগ, ২১৭—অধ্যাপক  
সিল্‌ভ'জা লেভির অভিমত, ২১৮—জাপানের 'বিওয়া' ও ভারতের 'বীণা বাতায়ন', ২১৯—  
চীনদেশে সঙ্গীতের প্রচারকগণ, ২২০—কুচিপ্রদেশে সঙ্গীত, ২২১-৩০০—চীন  
সঙ্গীতের সঙ্গীতশ্রিয়তা, ৩০০—কুচির শিল্পী সুরজীব, ৩০০—চীনে সাতটা সুরগ্রাম,  
৩০০-৩০১—ইন্দো-কুচীয় সঙ্গীতে ২১টি সুর বা রাগ (ঠাট), ৩০২—সঙ্গীতে  
মিশ্রণ সম্বন্ধে বৃহদেদীকার মতঙ্গ, ৩০২—রাগনামে বৈচিত্র্য, ৩০৪—'বোষ্ট্রি' প্রকৃতি  
রাগনাম সম্বন্ধে ডাঃ বাগ্‌চি, ৩০৪-৩০৫—টক বা ঠক ও বোষ্ট্রিরাগ, ৩০৫—সঙ্গীতে  
ঐতিহাসিক দৃষ্টির প্রয়োজনীয়তা, ৩০৬।

## পরিশিষ্ট : দ্বিতীয়

(খ) শিক্ষাকার ও সঙ্গীতমকরন্দকার নারদ, পৃ: ৩০৭—৩১৯

বিভিন্ন গ্রন্থে নারদ, ৩০৭-৩০৮—সঙ্গীতমকরন্দ সম্বন্ধে শঙ্কর-তেলাঙ, ৩০৯—ডাঃ  
রাধবনের অভিমত, ৩০৯—'সঙ্গীতমকরন্দ' নামের উৎপত্তি, ৩১০—স্বাক্ষর ও  
নারদীর তুলনামূলক গ্রাম, মুহূর্তা ও স্রুতি সম্বন্ধে, ৩১১-৩১২—মকরন্দ থেকে নারদের  
উদাহরণ, ৩১২-৩১৩—'নারদেন কৃতম্', ৩১৩—'নারদিত্তি:', ৩১৩—'রাগ' শব্দের  
উল্লেখ প্রাচীন গ্রন্থে, ৩১৪—'নারদস্বরূপকশ্চৈব', ৩১৪—বিভিন্ন প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ,  
৩১৫—নারদীকার ও মকরন্দকার উভয়ে ভিন্ন ভিন্ন ব্যক্তি, ৩১৬—মকরন্দে কল্পণ  
মুনি, ৩১৬—'সঙ্গীত' শব্দের উল্লেখ, ৩১৭—নারদ সম্বন্ধে সিংহভূপাল, ৩১৮-৩১৯।

## পরিশিষ্ট : তৃতীয়

(গ) নারদীয় রাগনিরূপণ ... পৃ: ৩২০—৩২৯

'পঞ্চমসংহিতা' ও 'রাগনিরূপণ', ৩২০—বিভিন্ন নারদ সম্বন্ধে এ্যালেন ডানিয়েল, ৩২০—  
নারদ সম্বন্ধে বিভিন্ন মনীষীর অভিমত, ৩২১—রাগনিরূপণ ও সঙ্গীতমকরন্দ, ৩২৩—  
মুহূর্তা ও গায়লকণ, ৩২৪—আলাপ ও আলপ্তি, ৩২৪—পঞ্চগীতি, ৩২৫—রাগ ও  
বাগিনী, ৩২৫—সঙ্গীতসময়সার ও রাগিনী-শব্দ, ৩২৬—রাগ-সম্বন্ধে রাগনিরূপণ,  
৩২৬-৩২৭—রাগের ধ্যান, ৩২৭-৩২৮—পঞ্চসংহিতা ও রাগ-সংখ্যা, ৩২৮-৩২৯।

১৯। গ্রন্থপঞ্জী ( Bibliography ) ... পৃ: ৩৩১—৩৫১

২০। শব্দসূচী ... ... পৃ: ৩৫৩—৩৬১

২১। 'রাগ ও রূপ' ( সমালোচনা ) ... পৃ: ৩৬৩—৩৭৬

# পূর্বাভাস

ঋগ্বেদ ভারতের অতি প্রাচীন সাহিত্য। শুধু তাই নয়, ঋকসংহিতাকে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির মান-নির্ণয়ের একমাত্র উপাদান বোলেও অত্যাুক্তি হয় না। ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এই চারটি বেদ বা সংহিতা। অথর্বসংহিতার প্রামাণ্য ও প্রাচীনতাকে অনেকে স্বীকার করতে রাজী হন না, কারণ বৈদিক সাহিত্যে ‘ঋগ্’ শব্দটাই নাকি তার প্রমাণ; কিন্তু সকল দেশের যুক্তিবাদী মনীষী ও ঐতিহাসিকেরাই চার বেদের প্রামাণ্যকে স্বীকার করেছেন।

বেদ ও সংহিতার পরেই হোল ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির স্থান। তারপরই আরণ্যক ও উপনিষদের বিকাশ। তাদের পরে স্মৃতিসাহিত্য তথা ধর্মস্মৃতি, শ্রৌতস্মৃতি, কল্লস্মৃতি প্রভৃতি সামাজিক ধর্ম, আচারনীতি, ক্রিয়ানুষ্ঠানে বিধিনিষেধসূচক সাহিত্যগুলির স্থান। সঙ্গে-সঙ্গে বেদপাঠ ও বেদগানের নিয়ম-শাস্ত্ররূপে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির আবির্ভাব। সম্প্রদায়ভেদে প্রত্যেকের মধ্যে আবার শাখাভেদের সৃষ্টি হয়েছিল এবং তা হওয়াও সম্পূর্ণ স্বাভাবিক। আসলে শাখাভেদের সৃষ্টি হয়েছিল চারটি বেদের ক্ষেত্রে ও সেই অনুসারেই তাদের ব্রাহ্মণ, আরণ্যক এবং উপনিষদগুলিও বিচিত্র রূপ নিয়ে সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। সংক্ষেপে বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদগুলির নামোল্লেখ এখানে করা যেতে পারে, কেননা প্রত্যেকটি শাখাকে মাধ্যম ক’রেই বৈদিক গান বা সঙ্গীত ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদে এবং সঙ্গে-সঙ্গে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে বিকাশ লাভ করেছিল। সঙ্গীতসেবীমাত্রেরই একথা জানা উচিত। চারটি বেদ, বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদগুলির নাম হোল :

(১) ঋগ্বেদের শাখা—শাকল ও বাস্কল, ব্রাহ্মণ—ঐতরেয় ও কৌষীতকি (এবং শাখায়ানও); আরণ্যক—ঐতরেয় ও শাখায়ান এবং উপনিষৎ—ঐতরেয় (আরণ্যক ২।৪—৬), কৌষীতকি (আরণ্যক ৩—৬) ও বাস্কলমাত্রেয়পনিষৎ।

(২) সামবেদের শাখা—কৌথুয়, রাণারনীর ও জৈমিনীর; ব্রাহ্মণ—(ক) কৌথুয়-শাখার : পঞ্চবিশ (শ্রৌত বা তাণ্ড্যহা ব্রা), বড়বিশ (ও অল্পতব্রাহ্মণের শেষ অপ্রাণ্টক), সামবিধান, আর্যের ও বহু (যজ্ঞোপনিষৎ ব্রা), দেবতাব্যায়, বংশ ও সংহিতোপনিষৎ। এর আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—ছান্দোগ্য (ব্রাহ্মণের শেষ আটটি অপ্রাণ্টক); (খ) রাণারনীর শাখার :



## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

কতকগুলি সুরভাঙ্গা এবং এর আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই ; (গ) লৈম্বিনীর শাখার : লৈম্বিনীর ব্রা ,  
তৈম্বিনীরোপনিষৎ (তলবকার)-ব্রা ও আর্ষের ব্রা । এর আরণ্যক নাই । লৈম্বিনীরোপনিষদের  
(তলবকার) উপনিষৎ—কেব ( ব্রা ৪:১৮—২১ ) ।

(৩খ) কুরুবজুর্বেদের শাখা—তৈত্তিরীয় ও মৈত্রিয়ানী ; কঠ—কাপিঠল-কঠ ও  
বেতাষতর । এদের মধ্যে তৈত্তিরীয়শাখার ব্রাহ্মণ—তৈত্তিরীয়সংহিতা ও তৈত্তিরীয় ব্রা  
( সংহিতাংশ ছাড়া ), তৈত্তিরীয়শাখার আরণ্যক—তৈত্তিরীয় এবং উপনিষৎ—তৈত্তিরীয় (আরণ্যক  
৭—৯) ও ব্রহ্মানারায়ণ (আরণ্যক ১০) । মৈত্রিয়ানীশাখার ব্রাহ্মণ—মৈত্রিয়ানীসংহিতা । এর  
আরণ্যক নাই এবং উপনিষৎ—মৈত্রিয়ানী । কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাঠকসংহিতা । এর আরণ্যক  
নাই ও উপনিষৎ—কঠ । কাপিঠল-কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাপিঠল-কঠসংহিতা এর  
আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই । বেতাষতরশাখার ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক নাই, তবে উপনিষৎ—  
বেতাষতর ।

(৩ঘ) শুক্লযজুর্বেদের শাখা—কাণ্ড ও বাধ্যন্নিব । কাণ্ডশাখার ব্রাহ্মণ—  
শতপথ, আরণ্যক—বৃহদারণ্যক ( ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৭ ) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্তোপনিষৎ  
( সংহিতা ব্রা ৪০ ) ও বৃহদারণ্যক ( আরণ্যক ৩—৮ ) । বাধ্যন্নিবশাখার ব্রাহ্মণ—শতপথ ;  
আরণ্যক—বৃহদারণ্যক ( ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৪ ) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্ত ( আরণ্যক ৩—৮ )  
এবং বৃহদারণ্যক ( আরণ্যক ৪—৯ ) ।

(৩) অথর্ববেদের শাখা—পিন্নলাদ ও শৌনক । পিন্নলাদশাখার ব্রাহ্মণ ও  
আরণ্যক নাই । উপনিষৎ—গ্রন (? ) । শৌনকশাখার ব্রাহ্মণ—গোশখ । এর আরণ্যক নাই ।  
উপনিষৎ—হুণ্ডক (?) ও বাণ্ডকা (?) ।

শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিও বেদের শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন এবং সে-সবকে আমরা গ্রন্থের  
বিষয়বস্তুতে আলোচনা করছি ।

বেদ বা সংহিতার ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি যাগযজ্ঞের অচ্যুতান-কহিনীতে  
ভরপুর । অধ্যাপক ম্যাক্‌ডোনেল ব্রাহ্মণগুলি সম্বন্ধে বলেছেন : “They  
reflect the spirit of an age in which all intellectual activity  
is concentrated on the sacrifice, describing the ceremonies,  
discussing its value, speculating on its origin and  
significance” । ব্রাহ্মণগুলিকে বেদের স্থূল-বিকাশ হিসাবে গ্রহণ করলে  
আরণ্যক ও উপনিষদগুলিকে সূক্ষ্ম-বিকাশরূপে গণ্য করা যায়, কারণ আরণ্যক ও  
উপনিষদিক যুগে যাগযজ্ঞগুলির একটি বিজ্ঞান ও স্ক্রুতিসম্মত ব্যাখ্যা হয়েছিল,  
স্থূল-কর্মীচ্যুতান থেকে মাহুবেদ মন সূক্ষ্মজ্ঞানের ও বিচারের দিকে সূঁকে

## পূর্বাভাস

পড়েছিল। তাই স্থলের পাশে সূক্ষ্মকে, কর্মের পাশে জ্ঞানের অগ্রগমনকে অভিনন্দন জানিয়েছিল ব্রাহ্মণযুগেরই মানুষ। ডাঃ স্বরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত এ'গ্রসজের উল্লেখ ক'রে তাই বলেছেন,

“Thus we find that the Aranyaka age was a period during which free thinking tried gradually to shake off the shackles of ritualism which had fettered it for a long time. It was thus that the Aranyakas could have the way for the Upanishads, revive the germs of philosophic speculation in the Vedas \* \*.”

‘আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত’ অধ্যায়ে আমরা আরণ্যক ও উপনিষদের প্রকৃতি সম্বন্ধে সামান্তভাবে এ'গ্রসে আলোচনা করেছি। সাধারণতঃ অনেকে উপনিষদকে আরণ্যকের ও আরণ্যককে ব্রাহ্মণগুলির পরিশিষ্ট হিসাবে মনে করেন, কারণ ঐ তিনটির অনেক বিষয়বস্তুই প্রত্যেকটিতে অন্তর্নিবিষ্ট আছে। তাই অধ্যাপক পল্ ডব্লসন্ ঐ তিনটির প্রত্যেকের মধ্যে প্রার্থক্য নির্ণয় ক'রে বলেছেন: ব্রাহ্মণগুলি গৃহবাসীদের ও আরণ্যকগুলি অরণ্যবাসী শাস্তিকামীদের জন্তে নির্দিষ্ট, আর উপনিষৎ হোল—যাঁরা নির্জনে ও নিভূতে ধ্যান-ধারণাদি ক'রে মোক্ষ লাভ করতে চান সেই অরণ্যচারী সন্ন্যাসীদের উদ্দেশ্যে সংকলিত। সুতরাং তিনটির মধ্যে একটি অথবা যোগসূত্র থাকলেও একটি অপরগুলি থেকে কিছু-না-কিছু পৃথক। তবে সঙ্গীত তিনটির মধ্যেই রূপায়িত হয়েছিল সামগদের রুচি ও প্রবৃত্তির পথকে অনুসরণ ক'রে।

বৈদিক সাহিত্যে তথা সংহিতায়, ব্রাহ্মণে, আরণ্যক ও উপনিষদে, ধর্ম, শ্রোত ও কল্পসূত্রে, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যে আত্মদায়িক ও আভিচারিক প্রয়োগ অহুযায়ী গানের অহুশীলন হোত। গানের সঙ্গে থাকত নৃত্য ও বাজ, কাজেই বৈদিকযুগে সঙ্গীতের পরিপূর্ণ বিকাশ ছিল, যদিও ‘সঙ্গীত’ শব্দটির পরিবর্তে তখন সর্বত্র গান, গীতি, উদগান, উদগীতি, স্তোত্র, গান্ধর্ব প্রভৃতি শব্দ-গুলির ব্যবহার স্পষ্টভাবে দেখা যায়। সামপ্রাতিশাখ্য পুস্তসূত্রে সঙ্গীতের আলোচনায় ( ৭ম অধ্যায়, পৃ: ১৪৩—১৫৩ ) আমরা ১১০১, ২০৪১৩, ২১৪৩৩ প্রভৃতি শব্দগুলি থেকে সামান্তভাবে নৃত্য, গীত, বাজ, ক্ষোণী প্রভৃতি বীণা, কর্করি, হ্রস্ব প্রভৃতি বাজ্যযন্ত্রের উল্লেখ করেছি। ঋক্, যজু: ( শুক্ল ও কৃষ্ণ ), সাম,

[ পঁচিশ ]

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

অর্থ ও বিভিন্ন ব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে বিচিত্র রকমের বাগ্যযন্ত্রের বিবরণ পাওয়া যায়। মৃত্যুর প্রসঙ্গে ঋকসংহিতা ( ৪।২০।২২ ) বলেছে: “মর্ত্যশিষ্টো নৃত্যমোহনকবক্ষস” প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এর ভায়ে উল্লেখ করেছেন: “হে নৃত্যবানৃত্য্যন্ত: হে কবক্ষস: বোচমানাক্ষরণং \* \* ”। পুনরায় ৫।৩৩।৬ ঋকে আছে: “পপৃক্ষেণ্যমিভ্রুশ্বেছোজ্ঞান্নানিচনৃতমানো অমর্ত:।” সায়ণ এর ভায়ে বলেছেন: “নৃতমানোনৃত্য্যন্নমর্তোমরণধর্ম্য সঙ্ঘ: বলমান:” প্রভৃতি। ১০।১৮।৩ ঋকে পাওয়া যায়: “প্রাক্ষো অগামনৃতয়েহসায় \* \* ”। সায়ণ এটির অর্থ প্রকাশ করে বলেছেন: “তত: উত্তরং বয়ং প্রাক্ষ প্রাঙ মুখাঙ্কনা: অয়াম \* \* নৃতয়ে নর্তনায় কর্মণি গাত্রবিক্ষেপায় স্বকর্মানুষ্ঠানয়েতিশ্রাব:” প্রভৃতি। সুতরাং সামগানেও যে নৃত্যের সমাবেশ থাকত এ’ সকল বর্ণনা থেকে বেশ বুঝা যায়। এ’ছাড়া পৃথকভাবেও তখন নৃত্যের অনুশীলন হোত।

হৃন্দুভি প্রভৃতি চামড়ার বাগ্য, বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণা, বেণু প্রভৃতির উল্লেখ বেদে আছে তা আগেই বলেছি। হৃন্দুভি পশুর চামড়া দিয়ে তৈরী হোত। ছুমিহৃন্দুভি তৈরী করা হোত: মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশুর চামড়া দিয়ে আচ্ছাদন ( আবৃত ) করে। যুদ্ধে, বিপদাশঙ্কার ও বিভিন্ন উৎসবে ঘোষণা করার জন্তে হৃন্দুভি ব্যবহার করা হোত। ঋগ্বেদে ( ১।২৮।৫ ) আছে: “যচ্চিহ্নি স্বং গৃহে \* \* ইহদ্যমন্তমং বদ জয়তামি ব হৃন্দুভি:।” আচার্য সায়ণ এর ভায়ে লিখেছেন: “\* \* উত্তমং অতিশয়েন দীপ্তং প্রভূতধ্বনিযুক্তং শব্দং বদ তত্র দৃষ্টান্ত:—জয়তামি ব হৃন্দুভি: যথা যুদ্ধে জয় প্রাপ্নুবতাং রাজ্ঞাং হৃন্দুভির্মহাস্তং ধ্বনিং করোতি।” ৬।৪৭।২২—৩১ ঋকমন্ত্রগুলিতে শত্রুকে দলন করার জন্তে হৃন্দুভিকে আহ্বান করা হয়েছে। ৬।৪৭।২২ ঋকে আছে: “স হৃন্দুভে সজুরিঙ্গেন দেবৈর্হ’রাদ্ দবীয়ো অপ সেধ শক্রন্”। সায়ণাচার্য এর ভায়ে বলেছেন: “হে হৃন্দুভে, স স্বং ইঙ্গ্রেন অগ্রেদেবৈ \* \* হুর্যাদিপিদূরতরং শক্রনশ্বাদীয়ান্ অপসেধ অপগময় অত্র নিকটং—হৃন্দুভিরিতি শব্দানুকরণং ক্রমোভিন্নমিতি বা হৃন্দুভ্যাতেবাস্তাদ্বধকর্মণ ইত্যাদি”। ২২ থেকে ৩১ পর্যন্ত তিনটি ঋকমন্ত্রেই হৃন্দুভির উল্লেখ আছে শক্রনাশের জন্তে। যেমন, ৬।৪৭।৩০ ঋকে আছে: “অপপ্রোথ হৃন্দুভেহৃন্দুনা ইত” প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এ’সম্বন্ধে বলেছেন: “হে হৃন্দুভে, হৃন্দুনা:

## পূর্বাভাস

অন্যদুঃখহেতুভূতং স্থখং বালাং তাদৃশীঃ শক্রসেনাঃ হতোন্মাং স্থানাং অপশ্রোধ  
বান্ধব স্বঃ চ”। আবার ৬।৪৭।৩১ ঋকে আছে : “কেতুমদুক্ষুভির্বািবনীতি”  
প্রভৃতি। সায়ণ এ’ সঙ্কে উল্লেখ করেছেন : “অস্তাঃ পূর্বার্ধোহুক্ষুভিদেবত্যাঃ  
উত্তরার্ধ শৈলভাঃ যবা” প্রভৃতি।

ঋগ্বেদে ‘গর্গর’ নামক একটি বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে। ৮।৬২।২ ঋকে  
পাণ্ডয়া যায় : “অব সুরাতি গর্গরো গোধা পরি-সনিষগং পিজা পরি  
চ নিষদুদিত্রায় ব্রহ্মোত্ততম্”। এই মন্ত্রে ‘গর্গর’ ছাড়াও ‘পিজ’ বাস্তবস্ত্রের  
বিবরণ পাণ্ডয়া যায়। ‘গর্গর’ সঙ্কে সায়ণ বলেছেন : “গর্গরো গর্গরধ্বনিযুক্তো  
বাস্তবিশেষঃ”। শ্রদ্ধেয় রমেশচন্দ্র দত্ত এই মন্ত্রটির অর্থ করেছেন : “গর্গ গর্  
ধ্বনিযুক্ত বাস্ত ভয়ঙ্কর শব্দ করিতেছে, গোধা (‘হস্তয়া’) চতুর্দিকে শব্দ  
করিতেছে। পিজলবর্ণ ধনুকের জ্যা শব্দ করিতেছে, অতএব ইন্দ্ৰের উদ্দেশে  
উৎকৃষ্ট স্তুতি কর”। ‘পিজ’ বাস্তবস্ত্রটি ‘ধনুর্ঘন্ত্র’, একে রাবণাস্ত্রও বলা হয়।  
ধনুর্ঘন্ত্রটি পিজল বা নীলাভ তাম্রবর্ণের অস্ত্র (নাড়ী) বা পশুদের অস্ত্র দিয়ে  
তৈরী হোত বোলে ‘পিজ’ বলা হয়। এই ‘পিজ’-ধনুর্ঘন্ত্রই (bow-  
instrument) পরবর্তীকালে রূপ পরিবর্তন করে ‘বাহুলীন’ বা ‘বেহালা’ নামে  
পরিচিত হয়। “যতুপন্ বদসি কর্করিঃ যথা” (—ঋক্ ২।৪৩।৩)  
—এই ‘কর্করি’ বাস্তবস্ত্র সঙ্কে আমরা গ্রন্থের অনেক স্থানে উল্লেখ  
করেছি।

বেদে ‘আঘাটি’ (আঘাতি বা আঘাতী), ঘাটলিকা (ঘাতলিকা),  
কাণ্ডবীণা, নাড়ী, বনস্পতি প্রভৃতি বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ পাণ্ডয়া যায়।  
১০।১৪৬।২ ঋকে আঘাটির বর্ণনা আছে : “আঘাটিভিরিবধাবয়ন্নরগ্যানি-  
মহীয়তে।” আচার্য সায়ণ এর ভাণ্ডে বলেছেন : “আঘাটিভিরিব  
আঘাটয়োঘাটলিকাঃ কাণ্ডবীণাস্তাভিঃ ধাবয়ন্ নিবাদাদিসপ্তস্বরান্ শোধয়ন্  
গায়ক ইব তন্না অরণ্যানিঃ সা অরণ্যানী মহীয়তে পূজ্যতে”। সুতরাং ‘আঘাটি’  
অর্থে ‘কাণ্ডবীণা’। শ্রদ্ধেয় রমেশচন্দ্র দত্ত এই ঋকৃটির বঙ্গানুবাদ করেছেন :  
“এক জন্তু বৃষের জায় শব্দ করিতেছে, আর এক জন্তু চী-চী ইত্যাকার শব্দ  
করিয়া যেন তাহার উত্তর দিতেছে, যেন ইহার বাণীর ঘটায় ঘটায় (পর্দায়  
পর্দায়) শব্দ নির্গত করিয়া অরণ্যানীকে বর্ণনা করিতেছে”। “আঘাটয়ো”—

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

‘আঘাট’ বলতে এখানে বীণার ঘাট নয়, পরন্তু বীণার ‘পর্দা’—বা দিয়ে বিভিন্ন স্বর নির্গত হয়। পণ্ডিত ক্রিতিমোহন সেন শাস্ত্রীও একধার উল্লেখ করেছেন—  
 “‘Ghat’ is that contrivance in ‘Vina’ which effects the variation of the notes”। ‘নাড়ী’ নামক বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ ১০।১৩৫।৭ ঋকে পাওয়া যায়—‘ইয়মন্ত ধম্মাতে নাড়ীরয়ং গীর্ভিঃ পরিকৃতঃ’। সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন :  
 “ইয়ং নাড়ীঃ বাস্তবিশেষো বেণুঃ ধম্মাতে বাস্ততে যদা নাড়ীতি বাঙ্ণাম ইয়ং স্ততিরূপা বাক্”।

ঋগ্বেদে শততন্ত্রীবীণার উল্লেখ আছে এবং এ’ থেকে বুঝতে হবে যে, সুপ্রাচীন ঋগ্বেদিক যুগে বিভিন্ন বীণা ও শততন্ত্রীবীণার প্রচলন সামগ্গদে মধ্য ছিল। ১।৮৫।১০ ঋকে পাওয়া যায় : “ধমন্তো বাণং মরুতঃ স্তদানবোমদেসোমস্তরগ্যানি চক্রিরে”। আচার্য সায়ণ এই ‘বাণং’ অর্থে ‘শততন্ত্রীযুক্ত বীণা’ বলেছেন—“তে মরুতঃ বাণং শতসংখ্যান্তিতন্ত্রীভিযুক্তং বীণাবিশেষং ধমন্তো বাদয়ন্তঃ”। মনীষী মোক্ষ-মুলা ( Max Mueller ) ‘বাণং’ অর্থে গলার স্বর (‘voice’) বলেছেন এবং উল্লেখ করেছেন—“There is no authority for *Vina* meaning either lyre or flute in the Vedas”। কিন্তু পণ্ডিত মোক্ষ-মুলাদের এই সিদ্ধান্তকে আমরা গ্রহণ করতে অক্ষম ; বরং সায়ণের অর্থকেই আমাদের সমীচীন বোলে মনে হয়, কেননা ১০।৩২।৪ ঋকেও সপ্তধাতুর সঙ্গে ‘বাণং’-শব্দটির উল্লেখ থাকায় ‘বাণ’ অর্থে ‘বীণা’ ও ‘সপ্তধাতু’ অর্থে ‘সাত স্বর’ বুঝাচ্ছে। ১০।৩২।৪ ঋকে আছে : ‘মাতা যন্নন্ত্যুর্ধ্বস্ত পূর্বাহতি বাণস্ত সপ্তধাতুরিজনঃ’। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : বাণস্ত বাস্তস্ত সপ্তধাতুঃ নিবাদাদিসপ্তস্বরোপেতো জনঃ অভিগচ্ছতি তদ্বং তদগুণোগেতং ভাবঃ”।

অথর্ববেদের নৃসূক্তে ‘বাণ’ বা বীণাসহ নৃত্যের উল্লেখ আছে—“কো বাণম্ কো নৃতো দধৌ” ( অথর্ব ১০।২।২৭ )। ‘ধাতু’ অর্থে ‘নাদ’ বা ‘স্বর’—“তত্র নাদাস্বাকো ধাতুঃ” ( —সঙ্গীতদামোদর )। ৮।৫৫।৩ ঋকে “শতং বেণুঞ্চতং শুনঃ শতং চর্মণি স্নাতানি” প্রভৃতি মন্ত্রটি ঋগ্বেদের কোন কোন সংস্করণে পাওয়া যায়, কিন্তু এর সঠিক অর্থ গ্রহণ করা অত্যন্ত কঠিন। শ্রদ্ধেয় রমেশচন্দ্র দত্ত তাঁর বঙ্গানুবাদযুক্ত ‘ঋগ্বেদসংহিতা’-য় (পৃ° ২২৫) এই মন্ত্রটি সম্বন্ধে বলেছেন—“এখানে ‘বেণু’ অর্থে বংশ বা বীণী (flute) কিনা বলা কঠিন”। কিন্তু প্রশ্ন এই যে, বীণার

## পূর্বাভাস

মতন বেণুও ( বাণী ) প্রাচীন ভারতীয় বাণ্যযন্ত্র, অথচ এর বিশেষ কোন উল্লেখ ঋগ্বেদাদিতে কেন পাওয়া যায় না তা সত্যিই আশ্চর্যের বিষয়।

ঋগ্বেদের ১।১১৭।৪ মন্ত্রে বীণার উল্লেখ পাওয়া যায়। ঐ ১।১১৭।৪ ঋকে আছে : “যুবশ্রাবায়রুশতীমদন্তঃ মহঃ ক্লেণশ্রাঘিনাকথায়”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : “কথায় ক্লেণশ্র ক্লেণঃ শব্দকারিবীণাবিশেষঃ মহামহতঃ ক্লেণশ্র শ্রবঃ শব্দঃ অধাধন্তম্ উষসোবিজ্ঞানার্থঃ অধিকং কুরুতম্”। পুনরায় ১।১১৮।৭ ঋকে আছে : “যুবমত্রেয়েবগীতারতপ্ত \* \*”। সায়ণ উল্লেখ করেছেন : “ঋগ্বে চক্ষুঃ ব্যাষ্টায়া উষসঃ প্রকাশকং বীণাশব্দং প্রত্য্যন্তং কৃতবন্তো \* \* কথায় চক্ষুরিন্দ্রিয়ং প্রত্য্যবন্তম্ প্রত্য্যস্থাপয়তম্”। এই মন্ত্রের অর্থ হোল : অম্বরগণ কথকে একটা অন্ধকার গৃহে আবদ্ধ ক’রে বলেছিল : ‘এই স্থানে বসে উষা যে উদিত হয়েছেন তা উপলব্ধি করো’। তারা উষার উদয়বার্তা বীণাশব্দের দ্বারা ঘোষণা করেছিলো।

সামবেদ বা সামসংহিতায় নৃত্য, গীত ও বাজের উল্লেখ পাওয়া যায়। সামবেদের ২।১।৪ মন্ত্রে আমরা পাই : “অরমন্ধ্যায় গায়ত শ্রুতককারং গাব, অরমিন্দ্ৰস্ত ধায়ে”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে লিখেছেন : “অরম্ অলং গায়ত, বচনব্যত্যয়। ( ৩।১।৮৫ ) গায়-গীতিং কুরু”। গানের তথা সামগানের কথা এখানে সুস্পষ্টভাবে পাওয়া যায়। সামবেদের ৩।১২।১ মন্ত্রে আছে নৃত্যের ও সঙ্গে-সঙ্গে গানের কথা—“গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণোহর্চন্ত্যর্কমর্কিণঃ, ব্রহ্মাণস্তা শতক্রুত উৎশমিব যেমিরে”। সায়ণ এ’সম্বন্ধে বলেছেন : “তত্র দৃষ্টান্তঃ, বংশমিব যথা বংশাগ্রে নৃত্যন্তঃ শিল্লিনঃ প্রোচ বংশম্ উন্নতং কুর্বন্তি। \* \* এতান্নচঃ যাস্ক এবং ব্যাচষ্টে, গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণঃ প্রচয়ন্তি \* \*”। সামের ৪।৪।৮ মন্ত্রে ‘বৃহদসাম’-এর উল্লেখ আছে—“ইন্দ্রায় সাম গায়ত বিপ্রায় বৃহতে বৃহং”। সায়ণ এর ভাষ্যে লিখেছেন : “ইন্দ্রায় বৃহং বৃহদ্রামকং সাম গায়ত পঠত”। গান ও পাঠ তখন সমপর্যায়ভুক্ত ছিল, অর্থাৎ সাম, স্তোভ বা স্তোত্রপাঠ বোলেই তখন বুঝাতো গান করা। গাথারও উল্লেখ আছে—“পুরুহুতঃ পুরুষ্টুতঃ গাথান্নাঃ সনশ্রুতম্”। সায়ণ এ’ সম্বন্ধে বলেছেন : “স্তুতমতএব গাথান্নাঃ গানযোগ্যং গাতব্যং সনশ্রুতং সনাতনয়া প্রসিদ্ধম্”।

ঋগ্বেদজুর্বেদকাথসংহিতায় এবং ঋগ্বেদজুর্বেদে নৃত্য, গীত ও বাজের উল্লেখ

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

অর্থাৎ। শাখাভেদ সকল বেদের আছে তা আগেই উল্লেখ করেছি। যজুর্বেদের ভাণ্ডে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “পাদশ গীতিঃ । \* \* হাউ ইত্যাদিকঃ সাম যজুর্বেদে গীতম্ । \* \* পাদেনাঙ্কচেনোপেতা বৃত্তবদ্ধা মন্ত্রাঃ ঋচঃ । গীতিরূপা মন্ত্রাঃ সামানি”। স্ত্রুতযজুর্বেদকাণ্ডসংহিতার ২য় বিবেক ১১শ অধ্যায় ৫ম অনুবাকে যথস্তর, বৃহদ, বৈরূপ, বৈবত প্রভৃতি সামগুলিকে ভিন্ন-ভিন্ন ঋতুতে গান করার বিবরণ দেওয়া আছে : (ক) “যথস্তরঃ সাম ত্রিবৃন্তোমো বসন্তঋতুঃ”, (খ) “বৃহদসাম পঞ্চদশন্তোমো গ্রীষ্মঋতুঃ”, (গ) “বৈরূপঃ সাম সপ্তদশন্তোমো বর্ষাঋতুঃ”, (ঘ) “শাক্তরবৈবতৈ সামনী \* \* হেমন্তঋতুঃ” প্রভৃতি। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের যুগে (খৃষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দী) জাতিরাগ, গ্রামরাগ ও ভরতোত্তর যুগে রাগগুলিকে যে ভিন্ন-ভিন্ন ঋতুতে ও সময়ে গান করা হোত এই নিয়ম ঐ প্রাচীন বৈদিকযুগের সামগানরীতিকেই অনুসরণ করে এসেছে।

স্ত্রুতযজুর্বেদের ২।১৫ অধ্যায়ে “অস্তরিক্ষং যচ্ছত্ররিক্ষং” প্রভৃতি মন্ত্রগুলির ভাণ্ডে আচার্য সায়ণ গন্ধর্ব ও অঙ্গরাদের নামোল্লেখ করেছেন—“গন্ধর্বাঙ্গরোগণাং সা ত্বরিক্ষং যচ্ছত্র”। অবশ্য ঋকসংহিতায় গন্ধর্ব ও অঙ্গরাগণের উল্লেখ এবং তাদের পরিচয় আছে। যেমন ৯।৮৩।৪ ঋকে গন্ধর্বকে ‘সোমরসের স্থানরক্ষক’ বলা হয়েছে ; ১।২২।৮৪ ঋকে ‘অস্তরিক্ষই গন্ধর্বগণের স্থান’ এ’কথার উল্লেখ আছে ; ১।১৮৩।২ ঋকে গন্ধর্বকে ‘ইন্দ্রের রথের বলগাধারী’ বলা হয়েছে। আবার ৭।৭৮।৩ ঋকে ‘অঙ্গরা’-র প্রসঙ্গে আকাশবিহারিণী কয়েকজন অঙ্গরাকে ‘সোমরস প্রস্তুতকারিণী-রূপে’ পরিচয় দেওয়া হয়েছে। আচার্য সায়ণ ঋকভাণ্ডে গন্ধর্বের অর্থ করেছেন ‘সূর্য’ বা ‘সূর্যরশ্মি’। ঐন্দ্রের রথশচন্দ্র দত্ত গন্ধর্বের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “সায়ণের ব্যাখ্যাই ঠিক ; গন্ধর্বের আদি-অর্থ সূর্য বা সূর্যরশ্মি। কিন্তু ঋগ্বেদের রচনার সময়ই গন্ধর্বগণ একরূপ কাল্পনিক জীব হইয়া দাঁড়াইয়াছিলেন। পরে অঙ্গরাগণ গন্ধর্বগণের স্ত্রী এইরূপ উপাখ্যান সৃষ্টি হইল। সূর্যরশ্মি দ্বারা জলীয় বাষ্প আকৃষ্ট হয় এই কি উপাখ্যানের আদি কারণ ?” (—ঋগ্বেদসংহিতা, পৃ ১০৬২)। এ’ছাড়া ৯।৭৮।৩ ঋকের ‘অঙ্গরা’-শব্দটা সম্বন্ধে মনীষী গোন্ডষ্ট্রুকার বলেছেন : সূর্য দ্বারা আকৃষ্ট হোয়ে জলীয় বাষ্প যে মেঘের রূপ ধারণ করে তাকেই পরে কাল্পনিকভাবে ‘অঙ্গরা’ বলা হোত—

## পূর্বাভাস

“Personifications of the vapours which attracted by the sun and formed into mist or clouds”। এ’সম্বন্ধে ঋগ্বেদে রমেশচন্দ্র দত্ত পুনরায় উল্লেখ করেছেন : “কিন্তু অম্লার প্রথম কল্পনা বাহাই হউক, ঋগ্বেদ-রচনার পূর্বেই অম্লরাগণ স্তন্দরী রমণী এরূপ বিখ্যাত উৎপন্ন হইয়াছিল” (—ঋগ্বেদসংহিতা, পৃ° ১০৫৮)।

সাধারণতঃ ‘গন্ধর্ব’ ও ‘অম্লরা’ শব্দ দুটির উল্লেখ থেকে আমরা নৃত্য, গীত ও বাজের ধারণা পাই, কারণ বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগে এবং ক্ল্যাসিক্যাল ও পৌরাণিক যুগে তো বটেই, গন্ধর্ব কিন্নর ও অম্লরাদের সঙ্গে সঙ্গীতের নিবিড়ভাবে সম্পর্ক জড়িত দেখা যায়। ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থের বিষয়বস্তুতেও আমরা ‘গন্ধর্ব’ সম্বন্ধে আলোচনা করিছি এবং গন্ধর্বেরা যে ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলের কোন একটি স্থানের অধিবাসী ছিল এ’কথা ইতিহাসও সাক্ষ্য দেয়। শোনা যায়, রাজপুতানার কোন একটি স্থানের অধিবাসীদের এখনো গন্ধর্ব নামে অভিহিত করা হয় ও সেই গন্ধর্বজাতির স্ত্রী, পুরুষ ও শিশু-কন্তারা সকলেই গান্ধর্ব বা সঙ্গীতবিজ্ঞায় বিশেষ পারদর্শী।

‘গন্ধর্ব’ ও ‘অম্লরা’ শব্দদুটির মতন ‘পঞ্চজন’, ‘পাঞ্চজন্ত’, ‘পঞ্চকুটি’ বা দেব, মাহুর্ষ, অহুর, রাক্ষস ও পিতৃগণের এবং বিশেষ করে ‘অহুর’ শব্দটি সম্বন্ধে যথেষ্ট মতবাদের প্রচলন আছে। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণের অভিমত যে, ঋগ্বেদে দেবতাদের বিরোধী বা শত্রু হিসাবে ‘অহুর’ শব্দ কোথাও ব্যবহৃত হয়নি, বরং দেবগণের পরিবর্তেই অহুর শব্দটি ঋগ্বেদাদিতে সর্বত্র ব্যবহৃত হয়েছে। যেমন, ঋগ্বেদের ৫ম মণ্ডলে ১১ বার ‘অহুর’ শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে ভিন্ন-ভিন্ন দেবতার উদ্দেশ্যে : ৫ম মণ্ডলে ১১ বার, ৭ম মণ্ডলে ৮ বার, ৮ম মণ্ডলে ৮ বার, ৯ম মণ্ডলে ৩ বার ‘অহুর’ শব্দ সূর্য, বায়ু, রুদ্র, পৃথ্বী, মিত্র, বরুণ, পর্জন্য প্রভৃতি দেবতাদের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। যজুর্বেদেও ‘গন্ধর্ব’ অর্থে দেবতাদের লক্ষ্য করা হয়েছে; যেমন (ক) “সূর্যো গন্ধর্বঃ”, (খ) “চন্দ্রমা গন্ধর্বঃ”, (গ) “বাতো গন্ধর্বঃ”, (ঘ) “যজ্ঞো গন্ধর্বঃ প্রভৃতি। তবে ঋগ্বেদের ৯।৭৪।৫ মন্ত্রে গন্ধর্ব অর্থে ‘কৃষ্ণবর্ণ চর্ম’ শব্দের উল্লেখ আছে এবং তা থেকে ‘যজ্ঞবিরোধী কৃষ্ণবর্ণ বর্বর তথা অনাধ’ এই অর্থও করা যায়। ঋগ্বেদের এই কৃষ্ণবর্ণ চর্মাদ্বাদিত অনাধ মাহুর্ষদের থেকেই পৌরাণিক যুগে রাক্ষসদের উপাখ্যান সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক।



## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

তবে ১।১০০।১২ ঋকে ‘শবসা পাঞ্চজন্তো’ শব্দগুলির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “গন্ধর্বা অপ্সরসো দেবা অহুরা রক্ষাংসি পঞ্চজনাঃ”। ১।৮২।১০ ঋকের “অদিতি পঞ্চজনাঃ” শব্দগুলির ভাষ্যে সায়ণ পুনরায় উল্লেখ করেছেন : “পঞ্চজনা নিবাদপঞ্চমশ্চদ্বারো বর্ণাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবা অহুরা রক্ষাংসি”। নিকরুক্তকার যাস্ক এই ‘পঞ্চজনা’ সম্বন্ধে বলেছেন : “গন্ধর্বাঃ পিতরো দেব অহুরা রক্ষাংসীতেতে চদ্বারো বর্ণা নিবাদপঞ্চম ইত্যৌ-পমন্তবঃ” ( ৩।৭ )। শ্রদ্ধেয় রমেশচন্দ্র দত্ত সায়ণ অথবা যাস্ক এঁদের কারও অর্থই গ্রহণ করেন নি, তাঁর মতে ‘পঞ্চজনাঃ’ অর্থে পঞ্চাবপ্রদেশ ও পঞ্চনদকূলবাসী সমস্ত আৰ্যজাতি। ৪।৩২।১০ ঋকের “পঞ্চকৃষ্টিঃ” শব্দের অর্থও সায়ণ ঠিক এই একই ভাবে করেছেন। শুধু তাই নয়, সামবেদসংহিতার উত্তরার্চিকের অগ্ন-আয়ুঃষিভূচাত্ত্বক ৩য় সূক্তের “অগ্নিঋষিঃ পবমানঃ পাঞ্চজন্তঃ পুরোহিতঃ, তমীমহেমহা গময়” এই ২য় মন্ত্রটিরও সায়ণ অর্থ করেছেন—“পাঞ্চজন্তঃ নিবাদ-পঞ্চমশ্চদ্বারো বর্ণাঃ পঞ্চজনাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবাঃ অহুরাঃ রক্ষাংসী-ত্যেতৎ পঞ্চজনাঃ, অথবা দেব-মহুগ্ন-গন্ধর্বাঅপ্সরসঃ সর্পাঃ পিতরঃ ইতি ব্রাহ্মণাভিহিতাঃ পঞ্চজনাঃ”। এঁথেকে বুঝা যায় যে কিম্বর, অপ্সরা, গন্ধর্ব প্রভৃতি শব্দগুলি ঋগ্বেদিক যুগে দেবতাভিন্ন বা দেবতাবিরোধী ও সঙ্গীতপ্রিয় জাতি হিসাবে কোন একটা শ্রেণীকে না বুঝালেও পরবর্তীকালে ঐ শব্দগুলি দ্বারা গন্ধর্ব, কিম্বর, অপ্সরা প্রভৃতি সঙ্গীতকলানিপুণ জাতিদের বুঝাতো তা বেশ মনে হয়। তবে একথা সত্য যে, ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগেও সমাজে দেব, মহুগ্ন, রাক্ষস বা পিতৃ প্রভৃতি শ্রেণী-বিভাগ ছিল এবং সেই সকল শ্রেণী-অনুসারে সঙ্গীতের স্বরগুলিও বিভক্ত ছিল। প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরাও একথা স্বীকার করেছেন।

কৃষ্ণযজুর্বেদে ( ২।১৭।৫ ) ‘হন্দুভি’ বাগ্দের উল্লেখ আছে—“নমঃ শ্রুতেরপি শ্রুতসেনায় চ নমো হন্দুভ্যায় চাহনগ্নায় চেতি”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : “হন্দুভৌ ভেৰ্বাশ্চবো হন্দুভ্যাস্তস্মৈ নমঃ। হন্দুভিস্ত ভেৰ্বাঃ দিততিত্বিতে বিবে। আহগ্নতে তাদ্যতেনেনেতাহনং বাগ্ধসাধনং দণ্ডাদি তত্র ভব আহনগ্নস্তস্মৈ নমঃ” ( ৮।৪ )। কৃষ্ণযজুর্বেদে ( ৭।৫।২।২০ ) আছে—“হন্দুভিন্ সমর্যোতি”। কৃষ্ণযজুর্বেদের ৭।৫।২।৩০ মন্ত্রে ভূমিহন্দুভির উল্লেখ আছে—

## পূর্বাভাস

“ভূমিহুন্মুভিন্ অম্বোতি”। ভাষ্যকার ভট্টভাক্ষর এই ‘ভূমিহুন্মুভি’-সবকে বলেছেন—“চৰ্ঘনা আচ্ছাদিতম্ভুখম্ ভূগৰ্ত্তম্”; অর্থাৎ মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশ্চর্য দিয়ে আচ্ছাদন করলে ভূমিহুন্মুভি হয়। বাজসনেয়ী-সংহিতায় ভূমিহুন্মুভির উল্লেখ আছে। বাজসনেয়ীতে (২।১২) ‘বনস্পতি’ নামক বাস্তবজ্ঞের বর্ণনা পাওয়া যায়—“বনস্পত্যয়ো বিমুচ্যাকম্”। ‘বনস্পতি’ বলতে গাছের গুঁড়িতে গর্ত করে সেই গর্তের মুখ পশ্চর্য চর্মে আচ্ছাদন করা বুঝায়। তৈত্তিরীয়সংহিতায়ও (৬।১।২৫) ‘বনস্পতি’ বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে—“ন বনস্পতিন্ প্রেষতি”। এ’ছাড়া তৈত্তিরীয়সংহিতায় হুন্মুভি, তুণব, বীণা প্রভৃতির উল্লেখ পাওয়া যায়। বাক্ বা ধ্বনি বনস্পতি, হুন্মুভি, তুণব, বীণা প্রভৃতি বাস্তবজ্ঞের ভেতর দিয়ে প্রেরিত হয়—“বাগ্ বনস্পতিস্তু বদতি য হুন্মুভৌ য তুণবে য বীণায়াম্” (তৈত্তিরীয় স ৬।১।২৫)। যজুর্বেদের কাঠকসংহিতায়ও (৩।৪।৫) বনস্পতির উল্লেখ আছে—“য বনস্পতিস্তু বাক্ তন্ \* \*”। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।১।৫) ভূমিহুন্মুভি, কাণ্ডবীণা প্রভৃতির বর্ণনা আছে এবং যাজ্ঞিক পুরোহিতদের পূর্বনারীরা যে কাণ্ডবীণা নিয়ে বাজাতেন তার উল্লেখ পাওয়া যায়—“রাজপুত্রো চর্ম বাধ্যন্ত্য রস্তু ভূমিহুন্মুভিন্ পত্ন্যন্ত কাণ্ডবীণা”। পুরোনারীদের বাস্তব সময় সামগর্য আবার বিচিত্র সাম বা স্তোত্র গান করতেন—“সায়্য স্তবন্তে”। শুক্লযজুর বাজসনেয়ীসংহিতায় “নৃত্তয় স্ততঃ গীতয় সৈলুশম্” শব্দগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। ‘স্ততঃ’ গায়ক ও ‘সৈলুশ’ হোল অভিনেতা। স্ততঃ বা গায়ক নৃত্যের সঙ্গে ও সৈলুশ বা অভিনেতা গানের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত থাকতেন। পণ্ডিত ক্ষিতিমোহন শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন, কৃষ্ণযজুর্বেদের তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণে স্ততকে গানের সঙ্গে ও সৈলুশ বা অভিনেতাকে নৃত্যের সঙ্গে যুক্ত করা হয়েছে—“গীতয় স্ততঃ নৃত্তয় সৈলুশম্”।

বাজসনেয়ীসংহিতায় (৩।১০।১২) ‘অদম্বর’ নামে একটি বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে—“শস্য অদম্বর ঘাতম্”। বাজসনেয়ী ও তৈত্তিরীয়সংহিতার মতন অথর্ববেদেও (১২।৩।১৫) ‘বনস্পতি’ বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে—“বনস্পতিঃ সহ দৈর্বেণ আগম্”। অথর্ববেদের ৫ম কাণ্ড ২০শ সূক্ত ৪র্থ অধ্যায়ের ১ম, ৫ম ও ৬ষ্ঠ শ্লোকগুলিতে ‘হুন্মুভি’র উল্লেখ আছে : (ক) “উকৈর্ঘোষে হুন্মুভিঃ”,

[ তেজিশ ]

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

(খ) “হৃন্দুভেবাচং প্রযতাম্”, (গ) “পূর্বে হৃন্দুভে প্র-বদাসি”। আচার্য সায়ণ ৬ষ্ঠ কাণ্ডে, ১২৫ সূক্ত, ১৩শ অধ্যায়ে ১২ সূক্তের ভাষ্যে বৈতানসূত্র ( ৬৪ ) থেকে উদ্ধৃত করে বলেছেন : “ভুমিহৃন্দুভিম্ ঐক্ষেণাপিনম্”। এর আগে মহাব্রতযজ্ঞে ভুমিহৃন্দুভির উল্লেখ করেও তিনি বলেছেন : “তথা মহাব্রতে অনেক ত্বচেন ভুমিহৃন্দুভিং তাড়য়েৎ। তদ-উক্ত বৈতানে”। অবশ্য এ’সম্বন্ধে আমরা গ্রন্থের বিষয়বস্তুতেও আলোচনা করেছি।

নৃত্যের উল্লেখও অথর্ববেদের ১০ম কাণ্ড, ৭ম সূক্ত, ৪ অধ্যায়ে ৪২-৪৩ শ্লোক দু’টিতে পাওয়া যায় : (ক) “তত্ত্বমেকৈ যুবতী বিরূপে অভ্যাক্রামং বয়তঃ \* \*”; (খ) “তয়োহং পরিনৃত্যন্ত্যোরিব ন জানামি যতরা পরস্তাৎ। পুমানেনদ্ বয়ত্বাদ্গুণত্রি পুমানেনদ্ জভারাধি নাকে”। অধ্যাপক হুইটনি এই ৪২—৪৩ শ্লোক দু’টির অর্থ করেছেন : “A certain pair of maiden, of diverse form, weave \* \* (42). Of them ; as of two women dancing about ( *Vi-jna* ) which is beyond, a man ( *Puman* ) weaves it \* \*”। এ’ছাড়া অথর্ববেদ ৫।২০।১৩, ৬।১২৬।৩, ১২।১।৪১, ৫।২০।৫, ৫।৩১।৭, ৬।৩৮।৪ শ্লোকগুলিতে ‘হৃন্দুভি’-বাস্তবের উল্লেখ আছে। অথর্ববেদের ৪র্থ কাণ্ড ৩৭ সূক্ত ৮ম অধ্যায়ের ৫ম শ্লোকে ঋগ্বেদের মতন ‘কর্করি’ বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে : “বজ্র বঃ প্রেমা হরিতা অজুনা উত, যত্রাঘাটাঃ কর্কঃ সংবদন্তি। তৎ পরে তাংপরসঃ প্রতিবৃদ্ধা অভূতম্॥” আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : “\* \* আহুতমানা বাহুতমানাঃ কর্কঃ বাহুবিশেষাঃ সংবদন্তি যুস্মন্তাহুগুণেন সমানং ধনন্তি তৎস্থানং পরেতেত্যাदि পূর্ববদ্ বোজ্যম্”। এ’ছাড়া অথর্বের ৪র্থ কাণ্ড ৬ষ্ঠ সূক্ত ২য় অধ্যায় ৪র্থ শ্লোকে ‘বজ্র’ বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায়—“যন্ত আস্ত্রং পঞ্চাঙ্গুরিব্রজাচ্চিদধিধনঃ”। সায়ণ এর ভাষ্যে লিখেছেন : “যে স্বাঃ বজ্রাৎ বজ্রীভূতাদ্ ( অধি ) অধিজ্যাদ্ ধনঃ আস্ত্রাৎ ধনুর্ভজ্ঞেণ পুরুষশরীরে প্রাক্কিপৎ”। অনেকের মতে, এই ‘বজ্র’ বাস্তবস্ত্র নয়, পরন্তু ‘ধনু’, কিন্তু ধনুর্ভজ্ঞেরও উল্লেখ বৈদিক সাহিত্যে আছে এবং এই ধনুর্ভজ্ঞই পরে ‘বেহলা’ বাস্তবস্ত্রে রূপায়িত হয়েছে তা পূর্বে উল্লেখ করেছি। ধনু যেমন শক্রনাশের উদ্দেশ্যে ব্যবহার হোত ও ধনুর জ্যায়ে শর বোজন করা করে শক্রর প্রতি নিক্ষেপ করা হোত, তেমনি ধনুর জ্যায়ে শব্দ সৃষ্টি করে ( টংকার দিয়ে ) শক্রদলের

## পূর্বাভাস

মনে জ্ঞানের সঞ্চারও করা হোত। এই জ্যা-শব্দই সংস্কৃত রূপ নিয়ে পরবর্তী সময়ে সাক্ষাৎকৃত স্বরের প্রকাশক হয়েছিল।

তৈত্তিরীয়সংহিতার অন্তর্গত আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রের ৫।৮।২ সূত্রে বীণা ও তুণব তথা বেণু বা বংশ-বাস্তবত্বের উল্লেখ আছে—“বীণাতুণবেনৈনমেতাং রাজিঃ জাগরয়ন্তি”। বীণা ও বেণুর ( তুণব ) বাস্তব সন্ধে ত্রুতের উদ্দেশ্যে রাজি জাগরণের নির্দেশ আছে। আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রে ( ৫।১১।৬ ) “মন্ত্রণামন্তেন রথন্তরে গীয়মানে যজ্ঞাযজ্ঞীয়ে”—রথন্তরসামের উল্লেখ পাওয়া যায়। অবশ্য “সামানি গায়তি” ( ৫।১৬।৬ ) ; “রথন্তর সামা” ( ১০।২।৬ ) ; “প্রস্তোতঃ সাম গায়তি” ( ১৩।২।১৩ ) ; “যদ্যদগাতা পুরুষসাম ন গায়দধ্বয়ুর্বেবেতেন সায়োদগায়েভূত্বঃ স্ববরিত্যতুবাকেন” ( ২৫।১২।১১ ) প্রভৃতি মন্ত্রে পুরুষ, রথন্তর, বৈবত প্রভৃতি ‘সাম’ তথা সামগানের উল্লেখ আছে।

আপস্তম্বধর্মসূত্রে নৃত্য, গীত ও বাস্তব বিশেষভাবে আলোচনা না থাকলেও ১।৩।১২—২৫ সূত্রগুলিতে সামগানের যে নিন্দা করা হয়েছে তা নারদী-শিকায় সঙ্গীতের পর্যায়ে আমরা পরে আলোচনা করেছি। ধর্মসূত্রে সামাজিক বাঁধনের তীব্রতাই বেশী। তাই “সর্বেষাং চ শিল্পাজীবানাম্” ( ৮।৬।১৮।১৮ ) সূত্রে চিত্রশিল্পীদের ব্রাহ্মণজাতি থেকে একটু নিকৃষ্টরূপে গণ্য করা হয়েছে, কেননা উজ্জলব্যাক্যায় পণ্ডিত হরদত্ত “সর্বেষামপি ব্রাহ্মণানামগ্নমভোজ্যাম্” কথাগুলিতে ঐ ভাবই প্রকাশ করেছেন। অবশ্য শিল্পের অভিজাত্যকে বজায় রেখে বর্ণ-বৈষম্যের নিদর্শন হিসাবে সূত্রটিকে গ্রহণ করা যায়। তারপর “স্তেনোহভিশস্তো \* \* রাজন্তো বৈণো বৈশ্তঃ” ( ২।১।২।৬ ) সূত্রটিও সামাজিক দোষদর্শনের একটি নিদর্শন। “বৈণো বৈশ্তঃ” শব্দের উজ্জলব্যাক্যায় বলা হয়েছে—“বৈশ্তো বৈণো জায়তে ; বেণুনর্তকো বৈণঃ”। বাদক ও নর্তক ধর্মসূত্রকারের দৃষ্টিতে একটু হেয় বোলেই প্রতিপন্ন হয়েছে, তবে এই দোষ-গুণ-বিচারের অন্তরালে ধর্মসূত্রকারের সময়ে সমাজে যে নৃত্য, গীত ও বাস্তব প্রচলন ছিল সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

মনীষী কাত্যায়ন তাঁর শ্রৌত বা কল্পসূত্রে সামগান ছাড়া বিচিত্র রকমের বীণার ও বীণাবাদনের পরিচয় দিয়েছেন। কাত্যায়ন বলেছেন : “ঋচো যজুঃবি সামানি নিগদা মন্ত্রাঃ” ( ১।৪৫ )। আচার্য্য কর্তৃক তাঁর ভাষ্যে উল্লেখ

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

করেছেন : স্যাম কাকে বলে—“প্রসীতং মন্ত্রবাক্যং সাম্যেত্যাচ্যত । \* \* অতঃ পূর্বপ্রতীতবাদ্গীতিরেব সামশব্দেনাভিলক্ষ্যতে” । মোটকথা ঋকমন্ত্রের ওপর স্বর-সম্মিলন করে গান করার নাম ‘সাম’, অর্থাৎ সঙ্গীতি বা গানই সাম । কাত্যায়ন শৌর্গমাস, দর্শপূর্ণমাস, অগ্নিহোত্র, চাতুর্মাস্য, পশুবন্ধ, সোম, ষানশাহ, বাজপেয়, বাজস্বয়, সৌজামনী, অখমেধ, পিতৃমেধ, একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি যোগে সামগান বা গানের সঙ্গে নৃত্য ও বাজের উল্লেখ করেছেন । তিনি বলেছেন : “রথন্তরং গায়তি প্রেস্ততি” ( ৩২২৮ ), “গানমধ্বর্ষোঃ” ( ৩২২৯ ), “ব্রহ্মা বা বেদযোগাৎ” ( ৩৩৩০ ), “যুক্তস্বাক্ষধ্বর্ষোঃ” ( ৩৩৩১ ), “বাণেন শততন্তুনা” ( ১৩৩২ ), “সদঃ সৃজিষু হৃন্দুভীন্ বাদয়ন্তি” ( ১৩৪৮ ), “গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ শল্যো বাদয়ন্তি” ( ১৩৫০ ), “উপগায়ন্তি” ( ১৩৫৮ ), “অস্ত্রাংশ্চ শবান্ কুর্বন্তি” ( ১৩৫২ ), “সত্যসাম গায়তি” ( ১৭৭২ ), “সাম প্রেস্ততি” ( ১৯১০৯ ), “ঐন্দ্র্যো বৃহত্যাং গায়তি” ( ১৯১১০ ), “বীণাগাধিভ্যাং পৃথক্ শতে দদাতি” ( ২০১৬৮ ), “নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ” ( ২১৪২ ), “তমুদগাত্রে দদাতি” ( ২২১৫৯ ) প্রভৃতি সূত্রগুলি থেকে তা স্থলপটভাবে বুঝা যায় । তবে এদের মধ্যে “বাণেন শততন্তুনা” ( ১৩৩২ ), “গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ” ( ১৩৫০ ), “নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ” ( ২১৪২ ) সূত্রগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য ।

“নারদীশিক্ষায় সঙ্গীত” পর্ধ্যয়ে আমরা উল্লেখ করেছি যে, বৈদিক শততন্ত্রীবীণার প্রচলন বৈদিকোত্তর যুগে লোপ পেলে অথবা মন্থর হোলে আচার্য কাত্যায়ন তার পুনঃপ্রবর্তন করেন আর সে’জন্তে শততন্ত্রীবীণা সামান্ত্র আকার পরিবর্তন করে কাত্যায়ন- বা ‘কাত্যায়নীবীণা’ নামে সমাজে প্রচলিত হয় । অবশ্য এ’ধরনের ঐতিহাসিক ঘটনা কতটুকু সত্য, ভবিষ্যৎ সঙ্গীত-অনুশীলনকারীরা তার নিরূপণ করবেন, তবে কাত্যায়নের’ শ্রৌত তথা কল্পসূত্রের মারফতে আমরা জানতে পারি যে, ঋগ্বেদে ( ১৮৫১০ ) ‘বাণ’ শব্দের ( “ধমস্তোবাণঃ” ) উল্লেখ আছে এবং সাধারণ তার ভাঙ্গে “বাণঃ শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভিষুক্তং বীণাবিশেষঃ” অর্থের প্রকাশ করেছেন । কাত্যায়নও তাঁর কল্পসূত্রে ( ১৩৩৩ ) ‘বীণা’ অর্থে ‘বাণ’ শব্দের ব্যবহার করেছেন এবং সেই বীণা একশো’টা তন্ত্রী বা তারযুক্ত ছিল—“বাণেন শততন্তুনা” । ঐ শততন্ত্রী-বীণার তার ( তন্ত্রী ) মুন্ডাধালে তৈরী হোত—“মৌন্ডাস্তন্তুবো” এবং একটি উচ্চ

আসনপীটে অথবা দোলায় উপবেশন ক'রে অধ্বযুঁ বেতস বা বেতখণ্ড দিয়ে বীণার  
 তারে আঘাত দিয়ে বাজাতেন—“বৈতসং বাদনম্। বশীষু পবিশস্তি প্রেথ্বে হোতা  
 ফলকেহধ্বযুঁ: প্রতিগৃণাতি” ( ১৩।৩৩ -৩৪ )। আচার্য কৰ্ক তাঁর ভাষ্যে ‘বাণ’  
 সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : ‘বাণো মহতি বীণা, শতং তন্তবো যন্তাসৌ শততন্তঃ,  
 তেনোপাকরণম্। অগ্নিন্ বাণে মোদ্ধাস্তন্তবো বেতসবৃক্ষদ্বয়দ্বি বাদনমিত্যর্থঃ’।  
 যাত্র বা যজ্ঞে হ্রস্বভি বাজানো হোত, কোন একটি পুরুষ সেই হ্রস্বভি বাজাতেন  
 ( “যে কেচন পুরুষা: সন্তি তে হ্রস্বভীন্ বাদয়ন্তীত্যর্থঃ” )। ‘গোধাবীণা’  
 গোধা বা গোসাপের চামড়ায় আচ্ছাদিত হোত। ‘কাণ্ডবীণা’-র কাণ্ডটি  
 শরে নির্মিত হোত এবং অধ্বযুঁদের পত্নীরা গোধা ও কাণ্ডবীণা-দুটি সত্রে বা  
 যজ্ঞে বাজাতেন, আর অধ্বযুঁদের অনেকে ঐ বীণাশব্দের সঙ্গে গান করতেন।  
 শুধু তাই নয়, কোন কোন পুরোহিত মূর্ছনা দি ব্যবহার ক’রে গান তথা সামগান  
 করতেন—“গোধাবীণাকা: কাণ্ডবীণাশ্চ পত্ন্যা বাদয়ন্তি ( ১০।৫০ )।  
 উপগায়ন্তি ( ১৩।৫১ )। অগ্ন্যাংশ শব্দান্ কুবন্তি” ( ১৩।৫২ )। আচার্য কৰ্ক  
 এদের উল্লেখ ক’রে তাঁর ভাষ্যে লিখেছেন : “গোধাচর্মণা নদ্ধা বীণা গোধাবীণাকা:  
 কাণ্ড: শর ইতুচ্যতে, তন্মযো বীণা:, তা উভয়বিধা-বীণা: সর্বা: পত্ন্যা বাদয়ন্তি,  
 স্তভি: সত্ত্বিপ্তা উপগায়ন্তীত্যর্থঃ”। কাত্যায়নের “অগ্ন্যাংশ শব্দান্ কুবন্তি”  
 ( ১৩।৫২ ) সূত্রটির টীকায় পুনরায় উল্লেখ করা হয়েছে যে, অগ্ন সকলে মর্দল,  
 ভেরী, পটহ প্রভৃতি বাস্তবস্ত্রের শব্দ করেছিলেন—‘মর্দলভেরীপটহাদি-  
 জ্ঞানান্গানপি শব্দান্ লোকা: কুবন্তীতি ভাবঃ’।

পুনরায় পিতৃমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে মহর্ষি কাত্যায়নবীণা এবং নৃত্য, গীত ও  
 বাস্ত্রের উল্লেখ করেছেন: (ক) “কৃত্বাহতপক্ষেণ পরিততায়সেযু বাস্ত্রমানেযু বীণায়াং  
 বৌদ্ধতায়ামমত্যো \* \* ” (২১।৩৮); (খ) “নৃত্যগীতবাদিত্র্যাবচ্চ” ( ২১।৪২ )।

বৈদিক যুগে সামগর্য যে বেশীরভাগ সময় ঋকমন্ত্র গান করতেন বিভিন্ন সত্রে বা  
 যজ্ঞকে অবলম্বন ক’রে, মহর্ষি আপস্তম্ব ‘যজ্ঞপরিভাষানুত্রম্’ গ্রন্থে ও কাত্যায়ন  
 তাঁর শ্রৌত বা কল্পসূত্রে তার উল্লেখ করেছেন। যজ্ঞপরিভাষানুত্রে মহর্ষি  
 আপস্তম্ব বলেছেন : যজ্ঞ দু’রকম—শ্রৌত ও গৃহ। শ্রৌতসূত্র ও গৃহসূত্র গ্রন্থদু’টির  
 নামানুসারে যজ্ঞ দু’টির নাম ‘শ্রৌত’ ও ‘গৃহ’ হয়েছে। শ্রৌতযজ্ঞ আবার  
 ‘সোমসংহা’ ও ‘হবিঃসংহা’ ভেদে দু’রকম ছিল। গৃহসূত্রকে ‘হবিসংহা’ও বলা

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

হোত। আব্দালানীয় ও কাত্যানীয় শ্রৌতসূত্রে ( ৬।১১, ১২২।২৭, ১২।৩।১২০ ) সাত বকম 'সোমসংস্থা'-যজ্ঞের বর্ণনা আছে। এ'ছাড়া অথর্ববেদীয় গোপথব্রাহ্মণের পূর্বভাগে ( ৫ম প্র° ২৩ খ° ) এদের উল্লেখ পাওয়া যায়। সূত্রবাং মোট ২১ বকম যজ্ঞের নাম যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে উল্লিখিত হয়েছে তিনটি ভাগে সাতটি সাতটি ক'রে সত্রগুলিকে বিভক্ত ক'রে। তাদের প্রত্যেকটিতেই প্রায় সামগান করা হোত। যজ্ঞপরিভাষাসূত্রকার এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

সপ্ত সোমসংস্থা যজ্ঞ		সপ্ত হবিসংস্থা যজ্ঞ	সপ্ত পাকসংস্থা যজ্ঞ
১ম	অগ্নিষ্টোম	অগ্ন্যাধেয়	সায়ংহোম
২য়	অত্যগ্নিষ্টোম	অগ্নিহোত্র	প্রাতর্হোম
৩য়	উক্থা	দর্শ	স্থালীপাক
৪র্থ	ষোড়শী	পোর্ণমাস	নবযজ্ঞ
৫ম	বাজপেয়	আগ্রয়ণ	বৈখদেব
৬ষ্ঠ	অতিরাত্র	চাতুর্মাস্ত্র	পিতৃযজ্ঞ
৭ম	আপ্তোর্থাম	পশুবদ্ধ	অষ্টকা

লাট্যায়নসূত্রে ( ৫।৪।১০ ) দর্শ ও পোর্ণমাস যাগ-দুটিকে একটীমাত্র যাগ হিসাবে এবং সৌত্রামণিযাগকে হবিসংস্থার অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সোমসংস্থাকে সোমযজ্ঞ বা সোমযাগ, ক্রতু, জ্যোতিষ্টোম এবং সূত্যাও বলে। হবিসংস্থাকে 'হবির্যজ্ঞ' নাম দেওয়া হয়। অগ্নিষ্টোম প্রভৃতি সপ্ত সোমসংস্থা 'সোম'; অগ্ন্যাধেয়, অগ্নিহোত্র ও সায়ংহোমাদিকে 'হৌত্র' এবং দর্শ, পোর্ণমাস প্রভৃতিকে 'ইষ্টি'-যাগও বলে। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে সোমযাগগুলিকে একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি নামে উল্লেখ করা হয়। 'একাহ' যাগগুলি সোমযজ্ঞ; তাদের একদিনে সম্পন্ন করা হোত, আর কয়েকদিন ধরে অস্থগীত হোত 'অহীন'-যাগ, এবং দীর্ঘকাল ধরে যে সব যাগের অস্থগীত করা হোত তাদের নাম ছিল 'সত্র'। বৈখদেব, বরুণগ্রাস ও সাকমেধ যাগ-তিনটিকে চাতুর্মাস্ত্রযাগের অন্তর্ভুক্ত করা হোত। এ'ছাড়া আয়ুকামেষ্টি, পুত্রেষ্টি, পবিত্রেষ্টি,

## পূর্বাভাস

বর্ষকান্ঠি, প্রাচ্যাপতোষ্টি, বৈশ্বানরোষ্টি, নবশস্ত্রেষ্টি, ঋকেষ্টি, গোপ্তীষ্টি প্রভৃতি ইষ্টিবাগও ছিল। যজ্ঞপরিভাষায় সাম বা সামগান কোন যজ্ঞ গান করার বিধি ছিল তার বিস্তৃতভাবে পরিচয় আছে। তাছাড়া কোন্ কোন্ যোগে মন্ত্রগুলি মন্ত্র, মধ্য ও তার (উচ্চ) স্বরে গীত হবে তার বিবরণও দেওয়া আছে; যেমন—“অন্তরা সামিধেনীষুচ্যাম্” (১১ সূ.); “মন্ত্রেন প্রাগাজ্যভাগাভ্যাম্” (১২ সূ.) “প্রাতঃসবনে চ” (১৩ সূ.); অর্থাৎ প্রাতঃসবনযজ্ঞে মন্ত্রগুলি সাধারণতঃ মন্ত্র তথা খাদস্বরে গান করা হোত। তেমনি মাধ্যদিনে মধ্যমস্বরে (১৫ সূ.) এবং স্নিষ্টকৃদযাগের পর মন্ত্রগুলি ক্রুষ্টস্বরে গান করা হোত—“ক্রুষ্টেন শেষে” (১৬ সূ.) প্রভৃতি। অবশ্য এই বাগগুলি ব্রাহ্মণোক্তর যুগের অন্তর্গত, কাজেই সামগানের সুপরিষ্কৃত রূপ যজ্ঞপরিভাষায় দেওয়া না থাকলেও তখন যাগকর্মে যে সাত স্বরযুক্ত গানেরই প্রচলন ছিল একথা বুঝা যায়। তবে শাখাভেদে মন্ত্রোচ্চারণ ও গানভেদ অবশ্যই ছিল, কেননা প্রাতিশাখ্য এ শিক্ষাকারেরা তা স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন।

সামবেদের ‘দৈবতব্রাহ্মণ’ বা ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণে গান বা সামগানের উল্লেখ আছে। গায়ত্রীসাম ও রথন্তরসামগুলি দৈবতব্রাহ্মণের গ্রন্থ। সামের গায়কদের বলা হোত ‘উদগাতা’, কেননা উদগানই ছিল তখন সাম-সঙ্গীতের রূপ। তবে উদগান আবার সামগানের নামান্তর, এজ্ঞে উদগাতাদের সামগও বলা হোত—“তন্মাং সামগেভ্যঃ সাম গায়ন্তীতি সামগাঃ” (ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণের সায়ণভাষ্য, ২।৫।৩২)। তখন স্তুতিগান ছিল যজ্ঞের অঙ্গ হিসাবে গণ্য, যেমন যুগের ও পশু প্রভৃতির স্তুতিগান করা হোত।

সামবেদের ‘বংশব্রাহ্মণ’-খানিতে ব্রাহ্মণগুলির গ্রন্থকার ও তাদের বংশের পরিচয় আছে। বংশব্রাহ্মণকে ‘অমুব্রাহ্মণ’ বা ‘অষ্টমব্রাহ্মণ’-ও বলা হয়। তাতে পূর্বাচার্য গর্গগোত্রীয় শর্বদত্ত থেকে পূর্বপূর্ব আচার্যদের নামোল্লেখ করা হয়েছে। বংশব্রাহ্মণকার শর্বদত্ত থেকে স্বয়ম্ভু ব্রহ্মা পর্যন্ত ৬১ জন গ্রন্থকার ও ৬১টা বংশের নাম লিপিবদ্ধ করেছেন।<sup>১</sup> এ’ছাড়া তাতে আরো ১৩ জন সামগাচার্যের পরিচয় আছে। সেই পরিচয়েই সামপ্রাতিশাখ্যকার পুণ্ড্রি বা ঔদব্রজি পুণ্ড্রবংশার

১। সামগাচার্য সভ্যত্ব সামগ্রী-সম্পাদিত ‘বংশব্রাহ্মণ’ (কলিকাতা ১৮২২) অনুবাদ, পৃ. ১-৩।



## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

নাম পাওয়া যায়। বংশব্রাহ্মণকার উল্লেখ করেছেন : “পুশ্ণযশঃ ঔগব্রজঃ পুশ্ণযশা ঔগব্রজিঃ সৰ্ববাদ্ গৌতমাং সৰ্বয়ো গৌতমোহৰ্ষমব্রাহ্মণ গৌতমাং পুশ্ণমিব্রাজ গোভিলাং পুশ্ণমিব্রাজোগোভিলোহৰ্ষমিব্রাদ্ \* \* ”। সামগাচার্যদের নাম ও বংশাবলী ছাড়া বংশব্রাহ্মণ বা অমুত্রাহ্মণে আর কোন বিষয়ের আলোচনা নাই।

সামবেদীয় ‘আৰ্যেয়ব্রাহ্মণ’ ও অথর্ববেদীয় ‘গোপথব্রাহ্মণ’ প্রভৃতিতেও যাগযজ্ঞের বর্ণনা আছে এবং সঙ্গে-সঙ্গে বিভিন্ন যাগগুলিতে সামগানের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। আৰ্যেয়ব্রাহ্মণকে অমুত্রাহ্মণ এবং চতুর্থব্রাহ্মণও বলে। আৰ্যেয়-ব্রাহ্মণে সামগান কি-কি স্বরসংযোগে গান করা হোত তার বিধি নির্দেশ আছে, যেমন—“হাবিতি মন্ত্রস্বরাদিকম্” ( ভাষ্য ১।৫ ), “উতোতি ক্রুষ্টষিতীয়াদিকম্” ( ভাষ্য ১।৫ ), “হাউ মজ্জাদিকম্” বা “আ নো অগ্নে ইতি তৃতীয়চতুর্থাদিকম্” ( ভাষ্য ১।৫ ) প্রভৃতি। আৰ্যেয়ব্রাহ্মণের প্রথম প্রাপাঠক ৬ষ্ঠ ঋগে আছে : “অগ্নেরাগ্নেয়ে ষে গৌতমশ্চ মনাজ্যে ষে দৈবরাজঞ্চ গাথিনশ্চ কৌশিকশ্চ সাম বার্বহুক্ষে ষে পৌরুমীচঞ্চ \* \* ”। গাথাগানগুলি বিভিন্ন স্বরযোগে গান করা হোত। ঋষিদের নামানুসারে গাথাগুলির আবার নামকরণ করা হোত—“মজ্জাতিমজ্জ-মজ্জাদিকং কৌশিকশ্চ কুশিকপুত্রশ্চ গাথিন এতন্মামকশ্চ ঋচঃ স্বভূতং সাম” ( ভাষ্য ১।৬ )। বিভিন্ন ব্রতে ও যজ্ঞে বিভিন্ন রকমের গান বা সামগান পাওয়ার রীতি ছিল—“ষে পুরুষব্রতে পঞ্চানুগানং চৈকানুগানং চ জীনি লোকানাং ব্রতানি \* \* ঋগ্বেদশ্চ সাম ব্রতং বা” ( ৩।২৫ )। ছ’টি পুরুষব্রতে পাঁচটি বা একটা ‘অনুগান’ পাওয়া হোত। ভিন্ন-ভিন্ন ঋক্ নিয়ে এক একটা সাম সৃষ্টি হোত, যেমন—‘সহস্রশীর্ষা পুরুষ’, এই ছ’টি ঋকের সমবায়ে একটা ‘সাম’ উৎপন্ন হয়। এইভাবে ব্রাহ্মণের যুগে দিশাব্রত, কাশ্যপব্রত, গবাব্রত, অগ্নেব্রত, মহাবৈশ্বানরব্রত, আদিত্যব্রত প্রভৃতিতে বিভিন্ন অনুগানের প্রচলন ছিল।

মোটকথা ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগে যেভাবে গান বা সামগানের প্রচলন ছিল, আরণ্যক ও উপনিষদ-যুগে তার কিছুটা উন্নতি হয়েছিল এবং প্রাতিশাখ্য ও শিঙ্কার যুগে বিভিন্ন রকমের সামগান সমাজে প্রচলিত হয়েছিল। বিশেষ ক’রে নারদীশিঙ্কার যুগে সঙ্গীতের মান যথেষ্টভাবে উন্নত হয়েছিল এবং তখন বৈদিক ও

## পূর্বাভাস

লৌকিক এই ছ'রকম গানেরই সমাজে প্রচলন ছিল। অবশ্য "নারদীশিকায় সঙ্গীত" অধ্যায়ে এ'সম্বন্ধে আমরা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছি।

'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি' গ্রন্থের চতুর্দশ অধ্যায়ে 'নারদীশিকায় সঙ্গীত' আলোচনায় আর একটি বিষয় উল্লেখ করা প্রয়োজন যে, মুসলমান-রাজত্বের আমলে পারস্ত-সঙ্গীতের প্রভাব ভারতীয় হিন্দু তথা আর্ধ-সঙ্গীতের ওপর পড়ার প্রসঙ্গে আমরা 'ইমন'-রাগটিকে পারস্তের অবদান হিসাবে গণ্য করলেও একথা উল্লেখ করেছি যে, পারস্তের সঙ্গীতপদ্ধতির মোকাম, শোভি ও গুয়া কোনটির মধ্যেই 'ইমন'-রাগটির নাম পাওয়া যায় না (পৃ° ২৫৮-২৫৯ হ্র°)। কিন্তু অশ্বেয় অধ্যাপক অর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর *Ragas and Raginis* (1948) গ্রন্থে (পৃ° ৩২-৪০) ফিরদৌস, বখরাব্ সর্বফর্দা প্রভৃতির মতন ইমনকেও কবি ও সঙ্গীতশাস্ত্রী আমীর খসরু-আবিহুত পারসীক রাগ বা রাগিণী বোলে উল্লেখ করেছেন এবং তিনি এর প্রমাণ দিয়েছেন 'শিব্লি' (*Shibli*) লিখিত 'শির-উ'ল'-অজাম্' (*Shir-u'l-'Ajam*) নামক আমীর খসরুর জীবনী থেকে। তিনি পারসিক রাগগুলির সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

<i>"Majir</i>	Ghar and one Persian rag.
<i>Sazagari</i>	Puravi, Gora, Kangli and one Persian rag.
<i>Iman</i>	Hindol and Nairez.
<i>Usha-Shaq</i>	Sarag, and Basant and Nawa.
<i>Muwafiq</i>	Tori, and Malvi, and Dogah and Hosaini.
<i>Ghanam</i>	A slight modification of Purvi.
<i>Zilf</i>	Shahnaz mixed with Khat rag.
<i>Farghana</i>	Farghana mixed with Kangli and Gora.
<i>Sarparda</i>	Sarang, Patawal and Rast compounded together.

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

**Bakharar** ... One Persian rag mixed with Deskar.

**Phirdost** ... Kanrha, Gaudi, Purvi, and one Persian rag.

**Manam** ... One Persian rag added to Kalyan”.

‘রাগদর্পণ’ গ্রন্থেও নাকি এ’গুলির উল্লেখ আছে। অবশ্য খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর পরবর্তী বাকালী সঙ্গীতগুণী পণ্ডিত লোচন-কবির ‘রাগভরঙ্গিনী’-তে ‘ইমন’ প্রধান রাগ হিসাবে স্থান পেয়েছে। ‘রাগদর্পণ’-টা হুতরাং আধুনিক সঙ্গীতগ্রন্থ। আমরা ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র পরবর্তী খণ্ডে এ’সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করার চেষ্টা করব।

‘পাণিনিয়শিক্ষায় সঙ্গীত’ পর্যায়ে (পৃ° ১৭০-১৮২) সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনার সময় ১৭২ পৃষ্ঠায় বিভিন্ন ভাস্কর্য ও মন্দিরশিল্পের উল্লেখ করেছি এবং মানবীর পার্সি ব্রাউনের সিদ্ধান্তকে অগ্রসরণ ক’রে কোণারক সূর্য-মন্দিরের সময় নির্দিষ্ট করেছি—“প্রায় খ্রীষ্টীয় ১২৫০ শতাব্দীতে”। প্রকৃতপক্ষে কোণারকের নির্মাণকালের সঠিক নির্ধারণ করা কঠিন, কেননা এ’সম্বন্ধে প্রামাণিক ঐতিহাসিক নজির পাওয়া যায় না বোলেও অতুষ্ণি হয় না। কোণারকের মন্দির সম্বন্ধে মোটামুটি প্রমাণযোগ্য তিনটি নজির পাওয়া যায় এবং সেগুলি হোল : (১) পুরীর মন্দিরের রোজনাম্‌চা ‘মাদলা-পঞ্জী’ (পঞ্জী > পঞ্জিকা > পাঁজি ; অনেকে তাই ‘মাদলা-পাঁজি’-ও বলেন ) ; (২) গজারাজাদের ‘তাম্রলিপি’ ও (৩) ‘আইন-ই-আকবরী’। মাদলা-পঞ্জীতে আছে,

সপুচ্ছ-নরসিংহেন স্বেদরেণাংসুমালিনঃ।

প্রাসাদঃ কারিতো রাজা শকে দ্বাদশকে শতে ॥

অক্কেয় মনোমোহন গাঙ্গুলি এই শ্লোকটির অর্থবাদ করেছেন : “The temple for the ‘ray-garlanded god’ was built at the instance of the tailed King Narasingha in the year 1200 Saka, i.e. in the year 1273 A. D.” (—*Orissa and Her Remains, Ancient and Mediaeval*, 1912, p. 479)। জেমস্‌ ফাণ্ডার্ন ‘আইন-ই-আকবরী’-তে লিখিত ঐতিহাসিক আবুল ফজলের অল্পমানকে মেনে নিয়ে কোণারক-মন্দিরের নির্মাণ-

## পূর্বাভাস

কালকে মোটামুটি খ্রীষ্টীয় ৯ম শতাব্দী বলেছেন—“the latter half of the 9th century”। আবুল ফজল তাঁর ‘আইন-ই-আকবরী’-তে কোণারক সম্বন্ধে লিখেছেন : “It is said that somewhat over 730 years ago, Raja Narasing Deo completed the stupendous fabric and left this mighty memorial to posterity” ( —*Ain-I-Akbari*, translated by Colonel H. S. Jarrett, Vol. II, p. 128 )। জেমস ফার্গুসন মাদলা-পঞ্জীর বিবরণে সন্দেহ প্রকাশ করে বলেছেন, খ্রীষ্টীয় ১২শ শতাব্দীতে কোণারক-মন্দির নির্মিত হওয়া সম্ভব নয়—“it seems impossible—after the erection of so degraded a specimen of the art as the temple of Puri ( A. D. 1174 ) \* \*. In all this uncertainty we have really nothing to guide us but the architecture, and its testimony is so distinct that it does not appear to me doubtful that this temple really belongs to the latter half of the 9th century” ( —*History of Indian and Eastern Architecture*, 1876, p. 426 )। মাননীয় বিবরণ-সংগ্রহ তাঁর ‘কোণারক’ গ্রন্থে আবুল ফজল ও ফার্গুসনের অভিযতকে সমর্থন করে মাদলা-পঞ্জীর সিদ্ধান্তকে দোষযুক্ত ( “utterly incorrect” ) বলেছেন ( —*Konarak*, 1919, p. 71 )।

কিন্তু প্রকৃত মনোমোহন গাঙ্গুলি উল্লেখ করেছেন, যদিও মাদলা-পঞ্জীর কতকগুলি ঘটনা বিশ্বাসযোগ্য নাও হোতে পারে কিংবা ঐ ঘটনা অনৈতিহাসিক, তবুও তা কোণারকের নির্মাণকাল-নির্ণয়ের ব্যাপারে আমাদের অনেক সাহায্য করে—“The Madla-Panji has very little historical value, it also contains contradictory statements in many cases, but one of such statements would serve our purpose of fixing the cronology”। তাঁর অভিমত হোল : গঙ্গারাজাদের তাম্রলিপিতে উল্লিখিত সময়ের সঙ্গে পুরী-মন্দিরের রোজনাম্চা মাদলা-পঞ্জীর সিদ্ধান্তের সামঞ্জস্য আছে, কাজেই কোণারকের সূর্য-মন্দির রাজা নরসিংহ দেবের ১৮শ বর্ষের রাজত্বের সময়ে নির্মিত হয়েছিল একথা ধরা যেতে পারে—

## সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

“wherefrom we learn that the temple of Konaraka was built in the 18th year of the regin of Narasingha Deva.” অর্থাৎ রাজা নরসিংহ দেব ১২৫৮ খৃষ্টাব্দে সিংহাসনে আরোহণ করেন ও তাঁর রাজত্বের ১৮শ বর্ষে বা খৃষ্টীয় ১২৭৬ শতাব্দে কোণারকের মন্দির নির্মিত হয় ( “Thus we see that Narasingha Deva ascended the throne in 1258 A. D. and hence the temple was constructed in 1276 A D., thus very year nearly coincides with the date of the Madla-Panji, i. e. 1278 A. D.” ( —*Orissa and Her Remains, Ancient and Mediaeval*, 1912, p. 480 )। অধ্যাপক ভিন্সেন্ট স্মিথের অভিমতও তাই, তিনিও কোণারকের মন্দিরকে খৃষ্টীয় ১২৪০—১২৮০ শতাব্দে নির্মিত বলেছেন। মাননীয় প্রত্নতাত্ত্বিক রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর *History of Orissa* ( Vols I & II ) গ্রন্থেও এই মত মোটামুটিভাবে সমর্থন করেছেন।

অধ্যাপক নির্মলকুমার বসু তাঁর ‘কোণারকের বিবরণ’ ( সন ১৩৩৩ সাল ) গ্রন্থে ( পৃ ৪ ) লিখেছেন : “আমরা কোণারকের বর্তমান মন্দির ত্রয়োদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি তৈরী হইয়াছে জানিয়াই খুসী হইব”। স্মৃতরাং নানান দিক থেকে আমাদের অভিমত যে, যদিও কোণারকের মন্দিরে মুসলমান প্রভাবিত স্থাপত্যের কোন চিহ্ন নাই, বরং বৌদ্ধ ও ব্রাহ্মণ্যধর্মের উত্থান-পতনের স্মৃতিই তাতে জড়িত, তথাপি মন্দিরটির নির্মাণের কাজ খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর কোন এক সময়ে শুরু হয়েছিল একথাই সিদ্ধান্ত করা সমীচীন। শিল্পনৈপুণ্যে ও স্থাপত্য-সৌন্দর্যে কোণারকের মন্দির আসলে হিন্দুর গৌরবোজ্জ্বল কাহিনী প্রকাশ করেছে। মন্দিরগাত্রে রুচি-বিগর্হিত মূর্তিগুলি দর্শকের অন্তর্দৃষ্টির উদ্বোধক। শিল্পজ্ঞানী পার্সি ব্রাউন সাধারণ দৃষ্টিতে রুচিহীন মূর্তিগুলিকে তত্ত্ববাদের প্রভাবে উৎপন্ন বলেছেন : “These indicate the emergence of a particular phase of Hinduism known as Tantrism, \* \* ” ( —*Indian Architecture* ; 2nd ed., p. 131 )। তাঁর অহুমান একেবারে অসমীচীন নয়।

কোণারকের স্থাপত্যে সঙ্গীতের উপাদানও প্রচুর পরিমাণে আছে।

## পূর্বাভাস

পুরুষ ও স্ত্রী মূর্তিদের বিচিত্র নৃত্যের ডব্বী, নৃত্যশীল শিব ও চতুর্মুখ ভৈরব, টিকটিকি-চিহ্নিত নটীরা অজ্ঞাত নারীদের মতন রাগীর দাসী হোয়ে শব্দ, মৃদঙ্গ, করতাল প্রভৃতি বাস্তবত্বের সাথে নৃত্য-গীতে ডরপুর। কোণারককে সূর্যের গীতিচঞ্চল রথ-রূপে কল্পনা করে যে সুবৃহৎ কারুকার্যখচিত চক্রগুলিকে নির্মিত করা হয়েছিল তাদেরও অক্ষাগ্র, অর ও নেমিতে অসংখ্য নৃত্য, গীত ও বাস্তবতা নারী ও নটীদের প্রতিমূর্তি খোদাই করা আছে। দিগন্ত-বিস্তৃত সুবিশাল সমুদ্রকে সামনে রেখে কালের অসংখ্য ঝঞ্ঝাঘাত সঙ্ঘ ক'রছে এখনো ঐতিহ্যবাহী পাষণমন্দির কোণারক! ভয়প্রায় ও ইতস্ততঃ-বিক্ষিপ্ত তার কসেবর হোলেও শিল্প-সুখমার জগতে তার তুলনা নাই! 'নারদীশিকায় সঙ্গীত' পর্বায়ে আমরা তার সঙ্গীতের উপাদান-সম্বন্ধেও সামান্যভাবে এই গ্রন্থে আলোচনা করেছি।







পঞ্চমরাগের রাগিণী গুজরা  
 বিহারী হৃদয় বধে



পঞ্চমরাগের রাগিণী গুজরা  
 (দক্ষি চিত্রশিল্প, খৃঃ ১৭শ শতাব্দী)

# সঙ্গীত ও সংস্কৃতি

## প্রথম অধ্যায়

### অবতারণিকা

প্রথিতযশা ঐতিহাসিক ডাঃ শ্রীযত্ননাথ সরকার বলেছেন,

“It is the duty of the historian not to let that past be forgotten. He must trace these gifts back to their sources, give them their due place in the time-scheme, and show how they influenced or prepared the succeeding ages, and what portion of present day Indian life and thought is the distinctive contribution of each race or creed that has lived in this land.”<sup>১</sup>

ইতিহাসের দৃষ্টিভঙ্গীই তাই যে, অতীতের সকল-কিছু ভাল-মন্দ ঘটনাকে বর্তমানের দর্পণে প্রতিফলিত করা। ভারতীয় সঙ্গীতেরও আলোচনা হওয়া উচিত পরিপূর্ণভাবে নির্জলা ঐতিহাসিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে, ইতিহাসের সম্মান থাকবে অটুট সঙ্গীতের আলোচনায়, তবেই মনে হয়, সঙ্গীত-প্রসঙ্গের অবতারণা হবে সফল ও সম্পূর্ণ।

### সিদ্ধ-সত্যতা

সঙ্গীতের সৃষ্টি কখন থেকে হোল এর সঠিক নিরূপণ হবে ভারতীয় সভ্যতার সত্যিকারের বয়স নির্ধারিত হবে যেদিন থেকে নিরপেক্ষ মনোভাবসম্পন্ন ঐতিহাসিকদের দ্বারা। বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক সংস্কৃতির আরম্ভ থেকেই ভারতীয় সভ্যতার হবে বয়স ও প্রাচীনতার নির্ণয়। ঠিক এই ধরনের প্রশ্নের অবতারণা করেছেন ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ আর্য-সমস্যা (The Aryan Problem) সমাধান করার প্রসঙ্গে ;

“But why consider the Mohenjo-daro civilization to be the oldest traceable civilization of India ? What is there to prove that the Aryan culture of Rigvedic India was not older than the culture represented by

the ruins of Mohenjo-daro ? Thus arises the great question of the age of the *Rigveda*, \* \*. ” ২

ঋগ্বেদ-রচনার অথবা সংকলনের সূচনা থেকেই নিরূপিত হবে ভারতীয় ইতিহাসের বয়স, যদিও সঠিক তারিখ ও প্রমাণপঞ্জীর নজিরে ভারতীয় ইতিহাসের কাঠামো সৃষ্টি হয়েছে গোঁতম বুদ্ধের জন্ম-তারিখ থেকে। রচনার ভাষা ও ছন্দের প্রকৃতির পরিপ্রেক্ষিতে ঋগ্বেদের বয়স নির্ণয় করেন অনেকে খৃষ্টপূর্ব একহাজার বছর।\* আবার যাঁরা সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতার মধ্যে ওতঃপ্রোত দেখেছেন বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক সভ্যতার উপাদান, তাঁরা ঋগ্বেদের বয়স নির্ধারণ করেন খৃষ্টপূর্ব ছ’হাজার বছরেরও বেশী। অবশ্য ঋগ্বেদ-সংকলনের অথবা ঋগ্বেদিক সভ্যতারও সত্যিকারের বয়স নিরূপিত হবে তথাকথিত প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-সভ্যতার জন্মভূমি মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতির বয়স নিগিত হোলে।

স্তর জন মার্শাল ও তাঁর মতামতবর্তীদের অনেকে সিন্ধু-সভ্যতার বয়স নির্ণয় করেছেন খৃষ্টপূর্ব ৫০০০ থেকে খৃষ্টপূর্ব ৩০০০ অব্দ। আবার কোন কোন প্রত্নতাত্ত্বিক সিন্ধু-নগরীর ধ্বংসস্থল থেকে প্রাপ্ত কয়েকটি উপাদানের ( relics ) প্রমাণ থেকে সিন্ধু-সভ্যতার কাল নির্ণয় করেন খৃষ্টপূর্ব ৪০০০ বছর। মাননীয় গ্যাড (Mr. Gadd) ও অধ্যাপক ল্যাঙ্ডন (Prof. Langdon) মহেঞ্জোদড়ো থেকে প্রাপ্ত দুটি শীলমোহরের ( seals ) সঙ্গে উর ( Ur ) ও কিশে (Kish) প্রাপ্ত শীলমোহরের সাদৃশ্য থেকে অনুমান করেন যে, সিন্ধু-সভ্যতার বয়স খৃষ্টপূর্ব ২৮০০ বছরেরও আগেকার—“Indus civilization must go back to an age before 2800 B. C.”। অধ্যাপক ল্যাঙ্ডন আরো বলেন—প্রাচীন ব্রাহ্মী-অক্ষর সিন্ধু-উপত্যকা থেকেই প্রথম পাওয়া গেছে এবং তা’থেকে

২। *The History and Culture of the Indian People. The Vedic Age*, Vol. I ( General editor Dr. R. C. Majumdar ), 1951, p. 203.

৩। ডাঃ ঞ্জিরমেশচন্দ্র মজুমদার সাধারণ সম্পাদক হিসাবে *History and Culture of the Indian People*, Vol. I ( Published by George Allen & Unwin Ltd, 1951 ), গ্রন্থের সূচবাক্যে (Preface) মন্তব্য করেছেন: “The view that dates the *Rik-Samhita*, in its present form, to about 1000 B. C. cannot therefore be regarded as absolutely wide of the mark and altogether without any basis of support in Indian tradition. But it must be remembered that although the *Rik-Samhita* might have received its final shape in about 1000 B. C., some of its contents are much older, and go back certainly to 1500 B. C. and not improbably even to a much earlier date” ( p. 28 ).

অহুমান করা যেতে পারে যে, খৃষ্টপূর্ব ১৫০০ বছরের অনেক আগেই ভারতবর্ষে ইন্দো-এরিয়ান লোকদের বসবাস হয়েছিল, কেননা ঠিক ঐ সময়ে ইন্দো-এরিয়ানরা ভারতবর্ষে সর্বপ্রথম প্রবেশ ক'রে উপনিবেশ স্থাপন করেন। অধ্যাপক ল্যাণ্ড্‌ডন ইন্দো-এরিয়ান অথবা আর্যেরা যে বাইরে থেকে ভারতবর্ষে প্রবেশ করে একথা বিশ্বাস করেন এবং সেই বিশ্বাসের ভিত্তির ওপরই তিনি তাঁর সিদ্ধান্তের প্রাসাদ রচনা করেছেন। তাছাড়া সিদ্ধু-উপত্যকা থেকে ব্রাহ্মী-অক্ষরের প্রথম আবিষ্কার হয় এই অহুমান সভ্য হোলে একথাও আবার মনে করতে হয় যে, ইন্দো-এরিয়ানদের সঙ্গে সিদ্ধু-সভ্যতার অধিবাসীদের আগে থেকেই বেশ যোগাযোগ ছিল। কিন্তু ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা স্ত্রীর জন মার্শালের মতের একান্ত অমুত্তীর্ণ হোয়ে অধ্যাপক ল্যাণ্ড্‌ডনের সিদ্ধান্তকে অসমীচীন বলেছেন। ডাঃ লাহা উল্লেখ করেছেন,

“Hence the fact of the derivation of the Brahmi script from the Indus pictographs cannot be made to support the inference that the Indo-Aryans were established in India long before 1500 B. C. making it possible for them to have a contact with the authors of the Indus civilization.”\*

স্ত্রীর জন মার্শালের অভিমত অধ্যাপক ল্যাণ্ড্‌ডনের অমুত্তীর্ণ না হোলেও তিনি স্বীকার করেন যে, মহেঞ্জোদডো ও হরপ্পার সভ্যতা ও সংস্কৃতি প্রাগ্‌বৈদিক, এবং বৈদিক বা ঋগ্‌বৈদিক সভ্যতা গড়ে উঠেছিল মহেঞ্জোদডো সভ্যতার পরে, ইন্দো-এরিয়ান লোকেরাই সৃষ্টি করেছিল মহেঞ্জোদডো ও হরপ্পার সভ্যতা ও সংস্কৃতি। প্রদ্যুম্ন রাথালদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, রায়বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ, রায়বাহাদুর দয়্যারাম শাহানি, ডাঃ আর্নেস্ট ম্যাকে, ফাদার হেরাস, রায়বাহাদুর দীক্ষিত, ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা প্রভৃতির অভিমতেও প্রাগৈতিহাসিক ইন্দো-এরিয়ানরা ছিল ‘পনি’ বা বণিক, তারাই গড়েছিল সিদ্ধু-উপত্যকার সম্পদ ও সভ্যতা, আর বৈদিক সংস্কৃতির সৃষ্টি হোল মহেঞ্জোদডোর পরে, তবে প্রাগ্‌বৈদিক ও বৈদিকের মধ্যে সংরক্ষিত ছিল একটা যোগসূত্রের অবিচ্ছিন্ন ধারা। ডাঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ এ-সকল মতের বিরুদ্ধে করেছিলেন জেহাদ ঘোষণা

\* Cf. *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March 1932, No 1; তে প্রকাশিত *Mohenjo-daro and the Indus Valley Civilization* গ্রন্থ, pp. 151—152.

ও তিনি সিদ্ধান্ত করেছিলেন, ঋগ্বেদিক আর্যেরাই মহেঞ্জোদাড়োর তথা হুপ্রাচীন সিদ্ধু-উপত্যকার ছিলেন অধিবাসী, আর্যেরা ভারতের বাইরে থেকে কোনদিনই এসে বসতি স্থাপন করেন নি ভারতবর্ষে, তাঁরাই সৃষ্টি করেছিলেন সিদ্ধু-সভ্যতার সুবিশাল প্রাসাদ।\* স্বামী শংকরানন্দের অভিমতও তাই; তিনি উল্লেখ করেছেন—“the Indus civilization was post-Vedic in origin. The civilization being Vedic in origin, the presence of the Vedic people in the Indus Valley is definitely established”.\* ডাঃ শ্রীভূপেন্দ্রনাথ দত্তও প্রকারান্তরে সিদ্ধু-উপত্যকায় বৈদিক সভ্যতার কথা স্বীকার ক’রে বলেছেন: “Indo-Aryans were not strangers in Indus Valley and the people of that ancient city and the Vedic Aryans belonged to the same ethnic-cultural group.”† রায়বাহাদুর দীক্ষিত বৈদিক আর্যদের সিদ্ধু-সভ্যতার স্রষ্টা-হিসাবে খোলাখুলিভাবে স্বীকার না করলেও তথাকথিত প্রাগৈতিহাসিক মহেঞ্জোদাড়োতে যে বৈদিক লোকদের অন্তর্নিবেশ হয়েছিল একথা স্বীকার করেছেন—“the survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrived in the Valley in the same stage as the Indus civilization”.\* ডাঃ শ্রীরাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় প্রাচীন ধারার অনুবর্তন ক’রে বলেছেন, অনার্যেরাই সিদ্ধু-সভ্যতার স্রষ্টা, আর এদেরই বলা যায় ঋগ্বেদিক যুগের

\* ১। Vide *Indian Culture*, Vol. IV, Octo. 1937, No. 2-তে প্রকাশিত ডাঃ লক্ষণ-বল্লভের প্রবন্ধ *The Rigveda and Mohenjo-daro*, p. 153.

• ১। Cf. *Rigvedic Culture of the Pre-historic Indus*, Vol. I. (1946), p. 146.

† ১। *Man in India*, Vol. XVII, Nos. 1 & 2, March and June, 1931, p. 27-তে প্রকাশিত প্রবন্ধ *Vedic Funeral Customs and Indus Valley Culture*.

• ১। Cf. (ক) স্বামী শংকরানন্দ-রচিত *Rigvedic Culture of the Pre-historic Indus*, Vol. I.-এ ডাঃ দত্তের লিখিত ‘ভূমিকা’ (*Preface*), পৃ. ২০; (খ) রায় বাহাদুর দীক্ষিত: *Pre-historic Civilization of the Indus Valley* (1939), p.p. 20-21.

অনার্ধ<sup>২</sup> এবং এ-দিক থেকে তিনি প্রকারান্তরে সিদ্ধু-সভ্যতাকে বৈদিক সভ্যতাই বলেছেন, যদিও “citizens of Mohenjo-daro were thus already not a homogeneous but a mixed population”. ডাঃ পুশলকর দোলায়িত মন নিয়ে (‘utmost that we can say’) তাঁর *The Indus Valley Civilization* আলোচনায় সুপ্রাচীন সিদ্ধু-সভ্যতাকে বৈদিক বোলে স্বীকার করেছেন, যদিও বৈদিক সিদ্ধু-সভ্যতা ও সংস্কৃতির স্রষ্টারা ছিলেন আর্য ও অনার্য উভয়েই।<sup>১০</sup> তাই তিনি স্মার জন মার্শালের সিদ্ধান্তকে খণ্ডন ক’রে বলেছেন,

“\* \* but it has to be admitted that there is no conclusive evidence against the view that ascribes the authorship of the Indus Valley civilization to the Rigvedic Aryans, \* \*. But even then the authorship of the Indus Valley civilization cannot be ascribed to any particular race, \* \* \* It would not, therefore, be correct to ascribe the authorship of the Indus Valley culture to the Aryan or any other particular race. It represents the synthesis of the Aryan and non-Aryan cultures. The utmost that we can say is that the Rigvedic Aryans probably formed an important part of the populace in those days, and contributed their share to the evolution of the Indus Valley civilization.”<sup>১১</sup>

আমাদের বিবেচনায় এ-বিষয়ে অন্ধ্র অধ্যাপক ডাঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ ও স্বামী শংকরানন্দের স্বীকৃতি সুস্পষ্ট, দৃঢ় ও সন্দেহমুক্ত। ডাঃ পুশলকর প্রাচীন ও নব্য এ-দুটি মতবাদের মাঝখানে দাঁড়িয়ে উভয়কেই সম্মান দিয়েছেন এই বোলে :

“There was thus a co-mingling of cultures, Vedic and non-Vedic, and for the authorship of the composite Indus Valley civilization, we need not look to any particular race.”

মহেঞ্জোদড়োর মধ্যে বৈদিকত্বের সম্মানকে অব্যাহত রাখলেও ডাঃ পুশলকর অবৈদিকতাকেও স্থান দিয়েছেন মৈত্রীভাব আরোপ ক’রে। কাজেই তাঁর

২। “Thus the non-Aryans of the Rigveda may in a sense be taken to be the non-Aryan responsible for the Indus civilization”.—*Hindu Civilization* (2nd Indian edition, 1950) p, 32.

১০। Cf. *History and Culture of the Indian People : The Vedic Age*, Vol. I. ( 1951 ), pp. 169—167.

১১। Ibid, pp. 194—195.

সিদ্ধান্তটি মধ্যযুগের প্রতিধ্বনি ও কতকটা অস্পষ্ট। কিন্তু 'ভারতীয় ইতিহাস সমিতি'-র সম্পাদক ডাঃ শ্রীরমেশচন্দ্র মজুমদার আবার ডাঃ পুশলকরের মন্তব্যকে সংকীর্ণ বদ্ধমূল বিশ্বাসের ( 'dogmatic' ) কোঠায় কেলে বলেছেন,

"Similarly there is a divergence of opinion regarding the question whether the Indus Valley civilization was pre-Aryan or post-Vedic. In the present state of our knowledge no dogmatic answer can be given to these questions, \* \* ." ১২

অবশ্য স্বাধীন মন্তব্য দেবার অধিকার সকলেরই আছে এবং সে-কথা প্রদ্বৈয় সম্পাদকও স্বীকার করেছেন। ষ্টুয়ার্ট পিগট ( S. Piggott ) মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পার সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে ভারতীয় হিসাবে স্বীকার করলেও ( "essentially Indian in its origin". ১৩ ) তাদের আৰ্য ও বৈদিক বলতে রাজী নন, ১৪ সুতরাং তিনিও পুরাতন সিদ্ধান্তের অমুদ্রণ করেছেন।

### আর্যজাতি ভারতের বাইরে থেকে আসেনি

সুপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকার সভ্যতা ও সংস্কৃতির স্রষ্টাদের নির্ণয়-প্রসঙ্গে মূল-আলোচনার বিষয় আসে : আর্যেরা ভারতবর্ষেরই আদিম অধিবাসী—না এসেছে তারা ভারতের বাইরে থেকে অনার্যদের বাসভূমিতে প্রসারিতা লাভের জন্ম। গতানুগতিক ইতিহাস আমাদের একথাই শিখিয়েছে যে, ভারতবর্ষ ছিল অসভ্য অনার্যদের আদিম বাসস্থান, আর্যেরা ভারতবর্ষে এসেছে মধ্যএসিয়া থেকে, ভারতে প্রবেশ করল তারা উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে, উপনিবেশ স্থাপন করল কাবুল, পঞ্জাব, গান্ধার ( কান্দাহার ), সিন্ধুদেশ প্রভৃতি স্থানে। পাশ্চাত্য ঐতিহাসিকদের ও পাশ্চাত্য মতাবলম্বী অধিকাংশ প্রাচ্য-পণ্ডিতদের কাছ থেকে আর্যদের ভারতে প্রবেশ করার কাহিনী আমরা দীর্ঘদিন ধরেই শুনেছি এবং চমক ভেঙেছে আমাদের মেনি যেদিন হৃদয়দর্শী স্বামী বিবেকানন্দ শোনাগেন হৃদয় কণ্ঠে তাঁর ঘুম-ভাঙানোর বাণী :

১২। Cf. *History and Culture of the Indian People : The Vedic Age*, Vol. I, Preface, pp. 25—26.

১৩। Cf. *Prehistoric India* ( 1950 ), p. 210.

১৪। *Ibid.*, p. 286.

"This (India) is the ancient land where wisdom made its home before it went into any other country. \* \*, and our archaeologist dreams of India being full of dark-eyed aborigines, and the bright Aryan came from—the Lord knows where. According to some, they came from Central Thibet, others will have it that they came from Central Asia. \* \* As for the truth of these theories, there is not one word in our Scriptures, not one, to prove that the Aryans ever came from anywhere outside of India".<sup>১৫</sup>

স্বামী অভেদানন্দও একধার প্রতিক্ষনি করেছেন এই বোলে :

"The dawn of Aryan civilisation broke for the first time on the horizon, not of Greece or Rome, not of Arabia or Persia, but of India, which may be called the motherland of metaphysics, philosophy, logic, astronomy, science, art, music, and medicine as well as of truly ethical religion."<sup>১৬</sup>

নিরপেক্ষ ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে বিচার করলে একথা অস্বীকার করা যাবে না যে, আর্য ও অনার্য উভয়েই ভারতবর্ষের আদিম অধিবাসী।<sup>১৭</sup> বিদেশ থেকে আর্যদের ভারতে আমদানী করার প্রসঙ্গের পিছনে রয়েছে ভারতবর্ষের প্রাচীন ঐতিহ্যকে খর্ব করা, অথচ ভারতবর্ষই একমাত্র সুপ্রাচীন দেশ, যার কাছে ঋগী ভারতেতর বিশ্বের সকল দেশই তাঁদের সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে পরিপুষ্ট করার জন্ম। ভারতের উত্তর পশ্চিমাঞ্চল ছিল তাদের আদি-বাসভূমি।<sup>১৮</sup> পর্বত ও জঙ্গলে পরিপূর্ণ ছিল উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলের দেশগুলি। পর্বতে, জঙ্গলে,

১৫। স্বামী বিবেকানন্দ তাঁর 'প্রাচ্য ও পশ্চাত্য' বইখানিতেও (পৃ. ৯৪-৯৫) বলেছেন : "ঐ যে ইউরোপীয় পণ্ডিত বলছেন, আর্যেরা কোথা হতে উড়ে এসে ভারতের বুনোদের মেয়ে-কেটে জমি ছিনিয়ে নিয়ে বাস করলেন, ওসব আহম্মকের কথা। আমাদের পণ্ডিতদেরও দেখছি সে গোঁয়ে গোঁ—আবার ঐ-সব কিল্প মিথ্যা ছেলেপুলেদের শেখানো হচ্ছে। এ-জতি অস্তায়। \* \* কোন্ বেদে, কোন্ হুক্তে, কোথায় দেখছি যে আর্যেরা কোন্ বিদেশ থেকে এদেশে এসেছে? কোথায় পাচ্ছি যে, তাঁরা বুনোদের মেয়ে-কেটে কেলেছেন? খামকা আহাম্মকির দরকারটা কি?"

১৬। Cf. *India and Her People* (1905-6), p. 216

১৭। এখানে উল্লেখ করা অসমীচীন হবে না যে, অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith) আর্যদের বিদেশী হিসাবেই গণ্য করেছেন এবং বলেছেন আর্যেরা বরং ত্রািড়দের দ্বারা হুমসভ্য হয়েছিল। —Vide *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, (1925). Vol. I, p. 10.

১৮। Cf. Stuart Piggott : *Prehistoric India* (1950), p. 259.



বড় ও ছোট-ছোট নদীর তীরে থাকত আদিম অধিবাসীদের বাস। ক্রমবিকাশের ধারায় অভিজ্ঞতা ও জ্ঞান অর্জন ক'রে যারা হয়েছিল সভ্য, তাদের বলা হোত আৰ্য আর বর্বর আচার-অনুষ্ঠানীরা ছিল অনাৰ্য। কিন্তু আৰ্য ও অনাৰ্য আবার শ্রেণীগত হিসাবেও দাঁড়িয়েছিল তদানীন্তন সমাজে, নচেৎ অনাৰ্যদের ভেতরেও ছিল স্কুলচি ও সংস্কৃতি। ক্রমে আৰ্য ও অনাৰ্যদের মিশ্রণের ফলে সংস্কৃতির জগতেও দেখা দিয়েছিল মিশ্রণ ও নব-পুষ্টিপুষ্টির রূপ। রামায়ণ-মহাভারতের যুগেও ছিল আৰ্য-অনাৰ্যের প্রসঙ্গ, সন্ধি-বিচ্ছেদের অভিনয় হোত তাদের সমাজে। বালি, সূগ্রীব, রাবণ এঁরা পরিগণিত হোতেন অনাৰ্যশ্রেণীর মধ্যে, অথচ রাবণের অধীনে স্বর্ণ-লঙ্কার ঐশ্বর্য, সভ্যতা ও সংস্কৃতি ছিল বরং বেশী আৰ্য-সমাজের চেয়ে। ধর্ম ও আধ্যাত্মিকতাও ছিল না ক্ষুদ্র তথাকথিত অনাৰ্যদের ভেতর। আৰ্য ও অনাৰ্যদের মধ্যে দৈনন্দিন সংঘর্ষের কারণ ছিল আৰ্যদের অগ্রগমন ও বিস্তার। লোকসংখ্যা ও সমাজের বিপুলতা-বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে আৰ্যেরা মধ্যভারতের, পূর্বের ও দক্ষিণের দিকে চলতেন উপনিবেশ স্থাপন করতে করতে, নব-আগন্তুকদের সঙ্গে বাধিত নিতানুতন যুদ্ধ-বিগ্রহ, বন্দী-ব্যাপার ও সন্ধির পরিবেশের মধ্যে চলত আৰ্য ও অনাৰ্য-সমাজের মিশ্রণ, সামাজিক ও সাংস্কৃতিক আদান-প্রদানও হোত বিপুলভাবে, স্তবরাং বিরাত সভ্যতার সৌধ গড়ে উঠতে লাগল ধীরে ধীরে ভারতবর্ষের বুকে। নানান জাতি, বর্ণ ও শ্রেণীর সৃষ্টির সঙ্গে সঙ্গে ভারতীয় সভ্যতার ভেতরেও দেখা দিয়েছিল বিচিত্র-শাখার সমাবেশ, মৈত্রীর ভাবও স্ফুট হয়েছিল সকল-কিছুর মধ্যে।

অধ্যাপক ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ তাঁর *The Aryan Problem* আলোচনায় আৰ্যদের ভারতের বাইরে থেকে আসার প্রশ্নটিকে 'much-debated problem' বোলে মন্তব্য করেছেন ও বলেছেন,

"This view, though highly favoured at one time, has not many supporters now, though some Indian scholars still tenaciously cling to it", ১১

আসলে আৰ্যদের সত্যিকারের বাসভূমি ভারতবর্ষ একথা সমর্থন না করলেও পরিশিষ্টে (Appendix) ডাঃ ঘোষ মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাতথ ঝা, ডি. এস.

ত্রিবেদী, এল. ডি. কল্ল প্রভৃতি চিন্তাশীল ভারতীয়দের মতবাদের উল্লেখ করেছেন। মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ বা, অশ্বেয় ত্রিবেদী প্রভৃতির মতে, আৰ্যেরা বাইরে থেকে ভারতে প্রবেশ করেনি, পরন্তু ভারতবর্ষই ছিল তাদের আদিভূমি। ডাঃ ঘোষ তাঁদের মতবাদের সাতটা যুক্তির উল্লেখ করেছেন। তাদের মধ্যে দু'একটা হোল :

"There is no evidence to show that the Vedic Aryans were foreigners or that they migrated into India within traditional memory. Sufficient literary materials are available to indicate with some degree of certainty, that the Vedic Aryans themselves regarded Sapta-Sindhu as their original home (*devakṛita-yoni* or *devanirmīta-desa*). \* \* \* The linguistic affinities are not positive proofs of Aryan immigration. \* \* The Vedic literature is the earliest extant record of the Aryan mind. \* \* The geographical data of the *Rigveda*, \* \* clearly show that the Punjab and the neighbouring regions constituted the home of the people who composed these hymns. There is no good ground for the belief that they or their ancestors lived in any other country."<sup>২০</sup>

কিন্তু পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য নৃতত্ত্ব ও ভাষাতত্ত্ববিদ্ব অধিকাংশ পণ্ডিতের অভিমত যে, নেগ্রিটোজাতিই নাকি ভারতবর্ষের আদিম জাতি। অষ্ট্রিকজাতি দক্ষিণ-পূর্ব এশিয়ার দিক থেকে পূর্বভারতে প্রবেশ করে। পরে ককেশীয়-জাতিরা নানান দলে বিভক্ত হয়ে ভারতের অধিবাসী হোল উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে এসে। এদের প্রথম শাখার নাম দ্রাবিড়; ভাষাবিদদের চোখে এরা নাকি তুরাণীয় জাতি। অনেকে বলেন, এরাই আৰ্যজাতির শাখা, দ্রাবিড়ম্ সামগান করত বোলে এদের বলা হোত দ্রাবিড়; এরা ছিল দক্ষিণ-ভারতের অধিবাসী। আবার অনেক ভাষাবিদদের মতে, সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরেনিয়ান, পাহাড়ী বা আল্পাইন ও উত্তরদেশীয় বা নর্ডিক-ককেশীয়দের এই তিন শাখার মধ্যে দ্রাবিড় হোল সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরেনিয়ান জাতির গোষ্ঠীবৃত্ত। এদের আগে অথবা পরে পাহাড়ী বা আল্পাইন জাতির লোকেরা (তথা পামিরীয়গণ) উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে ভারতবর্ষে প্রবেশ করে। এদের পরে উত্তরদেশীয় বৈদিক আৰ্যজাতিরা ভারতে আগমন করে উত্তর-

২০। *Ibid.*, pp. 215—217.

২১। Cf. *Hindu Civilization* (1950), Addenda, pp. 321—322.

পশ্চিম দিক দিয়ে। এদেরই সমকালে বা কিছু আগে মঙ্গোলীয় জাতির কোন কোন শাখা ও বিশেষ করে তিব্বত-ব্রহ্মীশাখা উত্তর-পূর্ব দিক দিয়ে পদার্পণ করে ভারতের মাটিতে। মাননীয় হাইড ক্লার্ক, রিজলি, এ. সি. হাডন, কার্ণগলন, হল, ভিল্লেট শ্বিথ্ প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা এই সকল মতের পরিপোষক ও প্রচারক। কিন্তু মনে রাখা উচিত ঐ-সকল পণ্ডিতের সিদ্ধান্তের পিছনে একটি বন্ধমূল ধারণা নিহিত যে, ভারতের জাতিদের ভারতে প্রবেশের আগে ভারতবর্ষ ছিল বর্বর ও অসভ্য জাতির দেশ, এর সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ ছিল অতি-নগণ্য। কিন্তু নিরপেক্ষ অহুসন্ধিৎসু ঐতিহাসিক দৃষ্টির সামনে ওসব মতের অসারতা এখন প্রতিপন্ন হতে চলেছে এবং বিশেষ করে মহেন্দ্রোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি সুপ্রাচীন বৈদিক সিদ্ধ-উপত্যকার দেশগুলির ধ্বংসস্থল আবিষ্কৃত হবার পর থেকে। ভারতবর্ষ বিভিন্ন জাতির বাসভূমি একথা সত্য, কিন্তু তাই বোলে অসভ্য আদিম অধিবাসীদের রাজত্ব ভারতবর্ষকে সুসভ্য ও সংস্কৃতিসম্পন্ন করেছে বিদেশ থেকে আগত বিভিন্ন জাতির একধার বৌদ্ধিকতা মোটেই স্বীকৃত ও প্রমাণিত হবে না।

আবার অনেকের মতে, সুপ্রাচীন সিদ্ধ-সভ্যতাকেও গড়ে তুলেছিল নাকি মেসোপটেমিয়া, উর, চ্যালডিয়া, গ্রীস প্রভৃতি প্রাগৈতিহাসিক দেশ থেকে আগত সুসভ্য জাতির। এরই আংশিক প্রতিবাদ হিসাবে ডাঃ জীরাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় তাঁর *Hindu Civilization* বইয়ের দ্বিতীয় সংস্করণে নূতন সংযোজিত পরিশিষ্টে এইচ্. সি. বেকের (Mr. H. C. Beck, F. S. A.) অভিমত উদ্ধৃত করেছেন। বেক হরপ্পা-খননের ওপর তাঁর নূতন বইয়ের ১৫শ অধ্যায়ে আটটি কারণ দেখিয়ে প্রমাণ করেছেন সিদ্ধ-সভ্যতার সঙ্গে অপরাপর বিদেশী সভ্যতার বিশেষ কোন নিকট সম্পর্ক বা যোগাযোগ ছিল না ("There was no very close connection between the Indus civilization and the other foreign civilization"), পরন্তু সিদ্ধ-সভ্যতা স্বাধীনভাবেই গড়ে উঠেছিল, মেসোপটেমিয়ার সভ্যতার সঙ্গে এর কোন সম্পর্ক নেই ("the Indus civilization may be taken to be more a product of India an indigenous and independent growth, than as an offshoot of the Mesopotemia civilization")।<sup>১১</sup> অবশ্য শ্রদ্ধেয় বেকের সিদ্ধান্ত

বিচারের বিষয়, তবে তাঁর সিদ্ধান্ত পরোক্ষভাবে একথাও প্রমাণ করে যে, আর্বেরা ভারতবর্ষেরই লোক—বিদেশ থেকে আগত নয়।

সুপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকার ( মহেঞ্জোদাড়ো, হরপ্পা প্রভৃতির ) সভ্যতা ও সংস্কৃতির স্রষ্টারা যে বৈদিক আর্যজাতি ছিলেন এবং তাঁরা ভারতবর্ষেরই অধিবাসী—একথার প্রসঙ্গে অধ্যাপক ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ উল্লেখ করেছেন : “The evidence of the RV, shows that the Aryans were not foreigners who had come from outside and settled in the valleys of the various rivers.”<sup>২২</sup> অবশ্য পাঁচাত্তম ও কোন কোন প্রাচ্য পণ্ডিতেরা একথা স্বীকার করেন না আমরা জানি, কিন্তু তাহলেও ডাঃ ঘোষ তাঁর *The Aryan Problem* নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন :

“But while no definite conclusion about this much-debated problem can yet be reached, it may be reasonably urged that had India been the original home of the Aryans, they would have certainly tried fully to Aryanize the whole of this sub-continent before crossing the frontier barriers in quest of adventure”.<sup>২৩</sup>

কিন্তু একথাও যুক্তিযুক্ত হয় নি, তাঁর যুক্তিসিদ্ধ অভিমত বরং গতানুগতিক পাঁচাত্তম মতেরই প্রতিধ্বনি। অসংখ্য আলোচনার বিষয়ীভূত সমস্তাচার সমীচীন সমাধান এখনো পর্যন্ত যদি না হোয়ে থাকে তবে পাঁচাত্তম পণ্ডিতদের মতবাদের মতন স্বামী বিবেকানন্দ, স্বামী অভেদানন্দ, মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ কা, ডি. এস. ত্রিবেদী, এ ডি. কল্ল-প্রমুখ প্রতিভাবান প্রাচ্য মনীষীদের অভিমতও গ্রহণীয়। তাছাড়া যুক্তি, ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী ও প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যের নজির প্রভৃতি যদি প্রাচ্য মনীষীদের অভিমতগুলিকে সমর্থন করে তাহলে তারা বরণীয় না হবেই বা কেন।

### সিদ্ধ-সত্যতার সঙ্গীতের নিদর্শন

আগেই আমরা বলেছি যে, মহেঞ্জোদাড়ো, হরপ্পা, বুকর বা চনুদাড়ো প্রভৃতি সিদ্ধ-উপত্যকার সুপ্রাচীন দেশগুলির সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে গড়ে

২২। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Octo. 1937, No. 2, p. 153-এ প্রকাশিত গ্রন্থ *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

২৩। Cf. *History and Culture of the Indian People : the Vedic Age*, Vol. I ( 1951 ), p. 202.

তুলেছিল ইন্দো-এরিয়ান, ভারতীয় নন্-এরিয়ান বা অনার্য অথবা বিদেশ থেকে আগমনকারী আর্যজাতির নয়, পরন্তু ভারতেরই অধিবাসী বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক হুসভ্য আর্যজাতি এবং তার বিচিত্র প্রমাণ আমরা পেয়েছি ঋগ্বেদাদি ও বৈদিক সাহিত্যগুলি থেকে। সিদ্ধ-উপত্যকার সভ্যতা ও সংস্কৃতি ছিল যে বৈদিক তার যথেষ্ট নিদর্শন মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার ধ্বংসস্থাপ থেকে পাওয়া গেছে। পাওয়া গেছে ভারতীয় সঙ্গীতেরও বিচিত্র উপকরণ এবং সে-সব থেকে প্রমাণ হয় যে, বৈদিক যুগের পরে হোল সিদ্ধ-সভ্যতার যুগ। বৈদিক যুগের আর্যদের মধ্যে ছিল সাতস্বরের প্রচলন, অরণ্যোগেয়গান ছিল রহস্ত-সঙ্গীত হিসাবে প্রচলিত সামগানকারীদের সমাজে। মহেঞ্জোদড়োর খননে পাওয়া গেছে সাতটা ছিদ্রযুক্ত বাঁশী, তাম্রীযুক্ত বীণা, বিভিন্ন চামড়ার বাস্তবন্ত্র, একটি নৃত্যশীলা নারীর ব্রোঞ্জ ও নর্তকের ভগ্ন মূর্তি। বাঁশীর সাতটা ছিদ্র, বীণার গড়ন, বিভিন্ন চামড়ার বাস্তবন্ত্র এবং নর্তক ও নর্তকীর নৃত্যভঙ্গী দেখলে অনুমান করা কঠিন হবে না যে, তথাকথিত প্রাগৈতিহাসিক<sup>২৪</sup> সিদ্ধ-সভ্যতায় যে চরম-বিকাশ তাদের হয়েছিল, আরো কয়েক শত বা কয়েক হাজার বছর লেগেছিল সে-অবস্থায় উপনীত হোতে। ক্রমবিকাশের ধারার সন্ধান আমরা একেবারে বৈদিক যুগের গোড়াকার দিকে পাই, তার নিদর্শন-স্বরূপ আছে আর্চিক, গাথিক, সামিক থেকে সম্পূর্ণশ্রেণীর গান। গান অর্থে এখানে বৈদিক সামগানকে বুঝতে হবে। বৈদিক সামগানে সাতস্বরের প্রচলন ছিল এর প্রমাণ পাই প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির ভেতর এবং এ-সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা আমরা পরে করব।

সুপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকার সমৃদ্ধ সহরগুলিতে সঙ্গীতের অনুশীলন হোত এবং এর প্রমাণের উল্লেখ করেছেন ষ্টুয়ার্ট পিগট। নৃত্যের সঙ্গে বাঁশী ও বাস্তবন্ত্র ঢোল ইত্যাদির হোত ব্যবহার। তিনি উল্লেখ করেছেন,

“There is some interesting evidence for Aryan music. Cymbals were used to accompany dancing, and in addition to this and the drum there were reed flutes or pipes, a stringed instrument of the lute class, and a harp or lyre, which is mentioned as having seven tones or notes”.<sup>২৫</sup>

২৪। ঋগ্বেদ-বচনার সময় থেকে ভারতীয় ইতিহাসের কালকে নির্দিষ্ট বোলে ধরে নিলে মহেঞ্জোদড়ো প্রভৃতি সুপ্রাচীন দেশের সভ্যতার সময় হয় ইতিহাস পরবর্তী যুগ।

২৫। Cf. *Prehistoric India* (1950), p. 270.

ঐতিহাসিক পিগট (Stuart Piggott) প্রাচীন-কালের সঙ্গীতিক তথ্য জানার নিদর্শন হিসাবে সিদ্ধ-সভ্যতার সঙ্গীতের উপাদানকে বিশেষ সম্মানের চোখে দেখেছেন। তিনি বলেছেন: "This last piece of information is important for our knowledge of ancient music." তবে অক্লেয় গল্‌পিন (Galpin) ও কারওয়েনের (Carwen) নজিরের মাধ্যমে তিনি সিদ্ধ-সভ্যতার সঙ্গীতে পাশ্চাত্যের অবদান দেখাবার চেষ্টা করেছেন পরোক্ষভাবে। অবশ্য এ-ধরণের প্রমাণ করার রীতি-সম্বন্ধে আমরা পরিচিত এবং এটি পাশ্চাত্য মনোভাবেরই পরিচায়ক। গল্‌পিন জেম্‌দে নাসরের (Jemdet Nasr) সময়ে আরো উন্নত ধরণের ধমকের আকারে হার্‌পের<sup>১\*</sup> পরিচয় পেয়েছেন উরের (Ur) প্রাচীন রাজকীয় বংশের সমাধিক্ষ্মির (Early Dynastic Royal Tomb) ভেতর থেকে। তাছাড়া নির্দিষ্ট পর্দায়ুক্ত হার্প, বীণা (lyre), বাঁশীর খবর পাওয়া গেছে পশ্চিম এশিয়া থেকে। ওই সমস্ত বাস্তবত্রে সাতটি স্বরের ব্যবহার ছিল; হিন্দু-সঙ্গীতেও তাই। কারওয়েনও দু'টি পর্দার কথা বলেছেন। ওই পর্দা যন্ত্র-সঙ্গীতের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত ছিল আর বাস্তব-যন্ত্রগুলির সৃষ্টি হয়েছে প্রাচীন পশ্চিম এশিয়ার আর্বান-সভ্যতার আওতায় (urban civilization); কিন্তু ইন্দো-ইউরোপীয় জাতিরা খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকে ও তার পরে ভারতবর্ষে ও এমনকি চীনদেশে ওইগুলিকে আমদানী করেছিলেন। তারপর আমদানী হয়েছিল পশ্চিমের দিকে কেল্টিক অধিবাসীদের

২০। একে ধর্মুত্র বলে। এই ধর্মুত্রের উৎপত্তি ভারতবর্ষে। 'এনসাইক্লোপেডিয়া ব্রিটানিকা'-র (৮ম সং) উল্লিখিত হয়েছে যে, ভারতবর্ষের লোকেরা আগে বেহালাকে বীণাজাতীয় বাস্তবন্ত্র বলত ("The primitive voil is a modified form of the lute; and the lute is an adaptation of the small lyre of classical antiquity, the name of which (*fidicula*) survives in both groups of the common names for bowed instruments \* \*") বেহালা তথা বীণার আদিরূপ নাকি ধর্মুত্র। এক. জে. কেটসের মতেও এই ধর্মুত্রের উৎপত্তি-স্থান ভারতবর্ষ। প্রবাদ যে, রাজা রাবণ এই ধর্মুত্রের স্রষ্টা, এজন্য একে রাবণাজন্ত্রও বলে। অক্লেয় ফেত্রমোহন গোবামী তাঁর 'সঙ্গীতসার' (১২৮৬ সাল) গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন: "আরবীয়দের 'কেমান্‌জে জৌজ' (Kemangeh a gouz) নামক একপ্রকার ধর্মুত্র আছে। \* \* 'কেমান্‌জে জৌজ' ভারতবর্ষীয় অমৃতি-বস্ত্রের অনুরূপ মাত্র \* \*। এক. জে. কেটস সাহেব তাঁহার গ্রন্থের ৯ পৃষ্ঠার নোটরূপে পুনঃ পুনঃ বীকার করিয়াছেন: "There is nothing in the West which has not come from the East" (—সঙ্গীতসার, পৃ. ৬৫-৬৭)। মোটকথা ধর্মুত্র ভারতীয় বাস্তবন্ত্র। ভারতবর্ষ থেকে পরে এই যন্ত্র সারা পাশ্চাত্য দেশে হুড়িয়ে পড়ে।—'এনসাইক্লোপেডিয়া ব্রিটানিকা', ৯ম সংস্করণ, ২৪ খণ্ড, পৃ. ২৪২ ত্রুট্য।

ও খৃষ্টপূর্ব ১ম শতকে ব্রিটেনের ভেতর। হেব্রিডিন ( Hebridean ) জাতীয় সঙ্গীতের ( Folk Song ) মধ্যে এখনো ইন্দো-ইউরোপীয়পূর্ব পাঁচস্বরের পর্দার ব্যবহার পাওয়া যায় এবং তার জন্ম আশ্চর্য হবার কিছু নেই, কেননা ঐ পাঁচস্বরের পর্দা পশ্চিম আফ্রিকা থেকে আমদানী হয়েছিল। পশ্চিম আফ্রিকার জ্যাজ্ ( Jazz ) সঙ্গীতে আজো-পর্বন্ত পাঁচস্বর ব্যবহৃত হয়।<sup>২৭</sup>

আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, ঐতিহাসিক পিগটের মধ্যে পাশ্চাত্য মনোভাব প্রবল, কেননা গল্‌পিন ও কারওয়েনের উদ্ধৃতির দ্বারা ( “He traces

২৭। “There is some interesting evidence for Aryan music. Cymbals were used to accompany dancing, and in addition to this and the drum there were reed flutes or pipes, a stringed instrument of the lute class, and a harp or lyre, which is mentioned as having seven tones or notes. This last piece of information is important for our knowledge of ancient music. Galpin has shown that instruments possessing fixed scales, such as harps, lyres, and flutes, are known from Western Asia from very early times, ( a bow-shaped harp was used in Jemdet Nasr times, and other more elaborate types were, as is well known, found in the Early Dynastic Royal Tombs at Ur ). There is good evidence that these instruments were constructed according to the heptatonic scale ( seven notes, with the eighth completing the octave, as with all European instrumental music of the present day ). This heptatonic scale is the basis of modern Hindu music, where it exists ( as in other regions of the world ) side by side with another, more primitive, scale, that of five notes, or the pentatonic, based on quintal harmony and primitive vocal traditions. It is our normal musical scale with the third and seventh, the semi-tone intervals, missing. Curwen has recently taken this question of the two musical scales a stage further and related it to our archaeological knowledge, and he makes it clear that the spread of the heptatonic scale is intimately associated with instrumental music originating in the ancient urban civilizations of Western Asia, but dispersed beyond its original home by Indo-European peoples in the second millennium B. C. and later. He traces an early dispersal to India and even to China, and a later diffusion westwards with the Celtic peoples, with Britain as perhaps its last place of arrival in the middle of the first millennium B. C., so that the Hebridean folk-songs still retain the ancient, pre-Indo-European mode of the pentatonic scale today. ( Incidentally the pentatonic idiom, derived from West Africa, plays its part in modern jazz music ).—Cf. *Prehistoric India*. (1950), pp. 270—271.

an early dispersal to India and even to China”) তিনি এটাও প্রচ্ছন্নভাবে প্রমাণ করতে চেয়েছেন যে, আর্য বা ভারতীয় সঙ্গীত বনাম ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতি বিদেশের কাছে ঋণী। তবে স্বথের বিষয় যে, তিনি সুপ্রাচীন সিদ্ধু-সভ্যতাকে আর্য-সভ্যতা ( 'Aryan' ) এবং—

“If we are right in thinking that the Harappa civilization, like most of its contemporaries in Western Asia, was largely priest-ruled, the growth in power of the Brahmins over the Ksatriyas, which is a commonplace of Vedic evolution \* \*”, ২৮

প্রভৃতি কথা দ্বারা প্রকারান্তরে বৈদিকই বলেছেন।

মহেঞ্জোদড়োর ধ্বংসস্থল থেকে যে-সমস্ত সঙ্গীতের উপাদান পাওয়া গেছে তাথেকে প্রমাণ করা যায় যে, সুপ্রাচীন সিদ্ধু-উপত্যকার নগরগুলিতে নৃত্য, গীত ও বাজের রীতিমত অমুশীলন হোত এবং সে-অমুশীলন বৈদিক সামগান ও তৎপরবর্তী মার্গ-সঙ্গীতের ধারা অমুখ্যায়ী ছিল। রায় বাহাদুর দীক্ষিত মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার যুগে নৃত্য, গীত ও বাজের নিদর্শন-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

“Besides dancing, it appears that music was cultivated among the Indus people, and it seems probable that the earliest stringed instruments and drums (with which to keep rhythm accompaniment with the music) are to be traced to the Indus civilization. In one of the terracotta figures a kind of drum is to be seen hanging from the neck, and on two seals we find a precursor of the modern *mridanga* with skins at either end. Some of the pictographs appear to be representations of a crude stringed instrument, a prototype of the modern *vina*, while a pair of castanets, like the modern *Karatala*, have also been found.” ২৯

তদ্বীযুক্ত বীণা, উন্নত ধরণের মৃদঙ্গ, করতাল ও ছন্দায়িত নৃত্যের ভঙ্গী ইতিহাসপূর্ব বা প্রাকঐন্দিক যুগের সাংস্কৃতিক নিদর্শন মোটেই নয়, পরন্তু ঐগুলিকে বৈদিক যুগের পরবর্তী সংস্কৃতির অভিব্যক্তিই বলতে হবে। বৈদিক সামগানে ৩০ নৃত্য, গীত ও বাজের প্রচলন ছিল এবং তাদেরই অমুখ্যবর্তন হয়েছে সিদ্ধু-সভ্যতার যুগে। বৈদিক যুগের আগে তথা প্রাকঐন্দিক যুগে সিদ্ধু-উপত্যকার

২৮। Cf. *Prehistoric India* (1950), p. 286.

২৯। Cf. *Prehistoric Civilization of the Indus Valley* (Madras, 1939), p. 30.

৩০। সামগানের ক্রমবিকাশ বৈদিক সাহিত্যগুলিতে সুস্পষ্টভাবে উল্লিখিত হয়েছে।



মতন অত বড় সমৃদ্ধি এবং উন্নত সভ্যতা ও সংস্কৃতিসম্পন্ন বিকাশের কল্পনা করাও যায় না। ক্রমবিকাশের স্তর যারা মানেন, তাঁদের কাছে পরিণতির দৃষ্ট সুপরিচিত, সুতরাং অম্লয়ত ও উন্নত, অপরিপুষ্ট ও পরিপুষ্ট এই ক্রমধারা অম্লয়ী ঐতিহাসিক বৈদিকযুগের চেয়ে উন্নত রূপেরই পরিচয় পাই আমরা মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি সুপ্রাচীন সভ্য বৈদিক নগরগুলিতে।

সিদ্ধ-সভ্যতার যুগে নৃত্যছন্দের নিদর্শন-সম্বন্ধে ডাঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপও প্রত্ন-তাত্ত্বিকতার পরিপ্রেক্ষিতে বলেছেন,

"One seal has presented a dancing scene. One man is beating a drum and others are dancing to the tune. On one seal from Harappa, a man is playing on a drum before a tiger. On another, a woman is dancing. In one case, a male figure has a drum hung round his neck."<sup>৩১</sup>

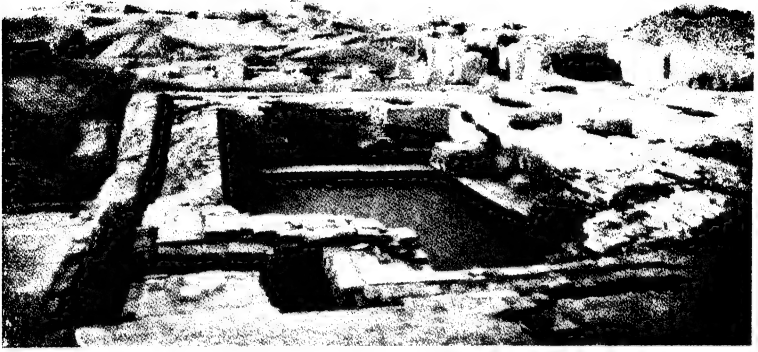
মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পায় সঙ্গীত ও নৃত্যের সুসঙ্গত রূপেরই পরিচয় পাওয়া যায়। নৃত্যশীলা নারীর ত্রোঙ্কমূর্তিটা রায় বাহাদুর দয়ারাম শাহানী আবিষ্কার করেন। নারী নগ্ন ও হাতে বড় বড় অলংকার থাকায় স্ত্রীর জন্ মার্শাল ও অন্ত্যান্ত প্রত্নতাত্ত্বিকগণ নারীকে আদিমবাসী শ্রেণীভুক্ত ('aboriginal type') বলেছেন।<sup>৩২</sup>

ষ্টুয়ার্ট পিগটও দক্ষিণ বেলুচিস্তানের অম্লয়ী কেশবিন্ধাস ও অপরাপর সাজসজ্জা থাকায় ওই ধরনের মন্তব্যই করেছেন। তাঁর মতে, মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার পরিপ্রান্ত বণিকেরা শ্রম দূর করার জন্য দক্ষিণ-বেলুচিস্তান থেকে এসব নারীদের আমদানী করতেন।<sup>৩৩</sup> ডাঃ পুশলকরও স্ত্রীর জন মার্শালের মতের

৩১। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Octo, 1937, No. 2, p. 153-তে প্রকাশিত গ্রন্থ *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

৩২। ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহাও বলেছেন : "A young, aboriginal nautch girl \* \*," *Mohenjo-daro and the Indus Valley Culture* in *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March 1932, No 1, p. 143.

৩৩। "But the bronze of the Dancing-Girl from Mohanjo-daro, so closely representing the type of hairdressing and adornment of the Kulli Culture of South Beluchistan, does at least suggest that the merchants returning along the southerly caravan routes may have brought with them girls whose exotic dancing and unsophisticated charms might be thought to tickle the fancy of the tired business men of Harappa or Mohenjo-daro."—*Prehistoric India* (1950), pp. 177—178, 186—187.



### নালেন্দাধিড়ে

( খৃস্টপূর্ব ৪০০০—৩৪০০ )

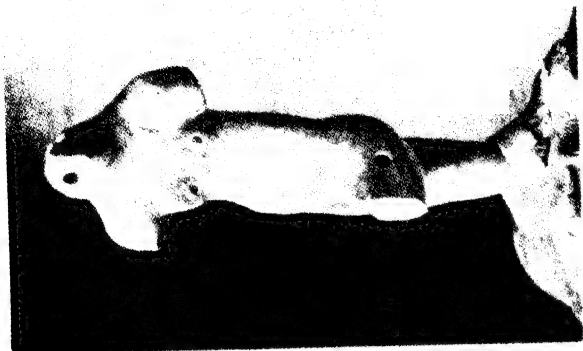
[ সাধারণের জ্ঞান বাবদিত প্রানিয়ার ]



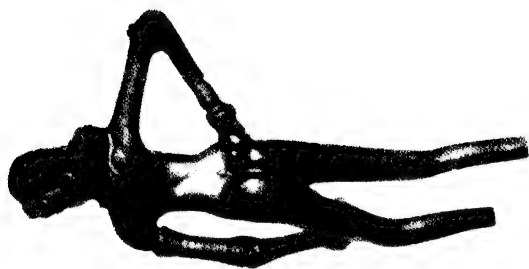
### উদয়গিৰী

( খৃস্টপূর্ব ৩০০০—২০০০ )

[ উত্তর প্রান্তদেশ থেকে দৃশ্য ও প্রাচীন ]



নটরাজ  
বা হরক্ষার নটমূর্তি  
(খৃষ্টপূর্ব ৩০০০—২০০০)



মহেন্জোদারোর  
ব্রোঞ্জ নটমূর্তি  
(পঞ্চাষটিক)



মহেন্জোদারোর  
ব্রোঞ্জ নটমূর্তি  
(পাশ্চাতিক)

অনুবর্তী হোয়ে নারীমূর্তিকে অনাধার কোঠায় ফেলেছেন এবং তাথেকে শুধু ডাঃ পুশলকর নন, শ্রদ্ধেয় মার্শাল, রায় বাহাদুর চন্দ্র, রায় বাহাদুর দীক্ষিত প্রভৃতি পাশ্চাত্য মতের অনুবর্তীগণও পরোক্ষভাবে (indirectly) প্রমাণ করতে চেয়েছেন যে, নৃত্যকলার বংশগত অধিকার ছিল অমূল্য আদিমবাসীদের। অবশ্য এ-মনোভাবের প্রতিধ্বনি পেয়েছি আমরা বৌদ্ধ ও তৎপরবর্তী সমাজেও। কোটল্যা ও মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি নৃত্যশীলা নটীদের চরিত্রে দোষারোপ করেছেন দেখা যায়।<sup>৩৪</sup> ভারতীয় সমাজে এমন একদিন ছিল যখন গায়ক ও বাদক-শ্রেণীকে হেয় চক্ষে দেখা হোত, সঙ্গীতসেবীরা থাকতেন সমাজে অপাও ক্রম্য হোয়ে। অবশ্য বিবর্তমান সমাজের দৃষ্টিতে সুরচির মান-নির্গম করা কঠিন, কেননা আজ যে আচার-ব্যবহার বা সামাজিক রীতিনীতি সর্বসাধারণের কাছে আদরণীয়, কাল বা ভবিষ্যতে হয়তো সে-সবই অনাদরণীয় ও লোকের চোখে হেয় হোয়ে দাঁড়াবে। পরিবর্তনই সমাজের রূপ; ভাল ও মন্দ্রের ক্রমবিবর্তমান ধারাই সমাজের প্রকৃতি। কিন্তু মহেঞ্জোদড়োর বা হরপ্পার ধ্বংসস্থাপ থেকে প্রাপ্ত একটামাত্র নৃত্যশীলা নারীর অনাধারচিত বৈশিষ্ট্য ও কেশের পারিপাট্য দেখে নিঃসংশয়ে সিদ্ধান্ত করা যাবে না যে, নটীমাত্রই হবে সভ্যতা-বিহীন সমাজের অধিবাসী। আধুনিক সমাজেও নৃত্যের অনুশীলন অব্যাহত আছে, অথচ নৃত্যরতা নারীমাত্রই অরুচিসম্পন্ন সমাজের অধিবাসী নন। মহেঞ্জোদড়োয় নৃত্যছন্দরত নারীমূর্তি বরং তদানীন্তন সমাজে নৃত্যকলা-অনুশীলনের পরিচায়ক এবং এইভাবে দেখা ও বিচার করাই বোধহয় সর্বতোভাবে সমীচীন।

৩৪। ‘চর্চাপদে লৌকিকতা’ প্রবন্ধে শ্রীঅবন্তী সাহা নট-নটীদের সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “চিরদিনই নট-নটীরা নৈতিক শৈথিল্যের জন্ত হেয় ও দিকৃষ্ট। “কোটল্যা ও পতঞ্জলির সময় থেকেই নট-নটীদের চারিত্রিক অখ্যাতি। পতঞ্জলি বলেছেন, নটের স্ত্রী (নটী) থাকেই প্রয়োজন, তাকেই ভজনা করে (মহাভাষ্য, ৩য় অধ্যায়)। এই জন্ত নটের প্রতিশব্দ ‘জারাজীব’ এবং নটী ব্যাপক অর্থে গণিকার সঙ্গে সমার্থক। \* \* \* সে বাই হোক, ছলা-কলায় পারদর্শিনী রঙ্গময়ী নটীচর্চাভার্য রঙ্গময়ী (নটী) প্রাচীন কালে উচ্চবর্ণের পুরুষের চিত্ত চাকলা ঘটতে পারত, এ-অনুমান করা মোটেই কঠিন নয়।”—‘মাসিক বহুমতী’, মাঘ, ১৩৫৮, পৃ ৫৪০।

প্রবন্ধকার প্রাচীন সমাজে নট-নটীর চিত্র একটু পুরুপাতভাবেই অঙ্কন করেছেন বলা যায়, কেননা নৃত্যকলা অনুশীলন করলেই যে স্ত্রী বা পুরুষ (নটী বা নট) হীন স্বভাবসম্পন্ন হোতেন বা হবেন এমন কোন নিয়ম নাই। ‘অভিনয়দর্পণ’, ‘নাট্যশাস্ত্র’, ‘নটন-নির্ণয়’ ও ‘সঙ্গীত-রসিকর’ প্রভৃতি গ্রন্থে শিক্ষা ও সংস্কৃতি হিসাবে নৃত্যকলার যে পরিচয় দেওয়া হয়েছে তা হরচরাসম্পন্ন সকল শ্রেণীর সভ্য পুরুষ ও নারীদের জন্তই নির্ধারিত।

ভবে নৃত্যরতা নারীর ব্রোঞ্চমূর্তিটিতে শিল্পচাতুর্যের কথা সকলেই উল্লেখ করেছেন। প্রত্নতাত্ত্বিক ষ্টুয়ার্ট পিগট হরপ্পা-ভাস্কর্যের সঙ্গে তুলনা ক'রে বলেছেন—“with a sensitive modelling of the body and limbs.” ৩৫ ডাঃ পুশলকর ও কার্লেটন বলেছেন—“astonishes one by the ease and naturalness of its posture.” ৩৬ ডাঃ পুশলকরও সিঙ্ক-উপত্যকার সভ্যতা-সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে এই নারীমূর্তির বর্ণনায় বলেছেন,

“The exquisite bronze figure of an aboriginal dancing girl (PL. V. 4-6) with her hand on the hip, in an almost impudent posture, is a noteworthy object. Her hands and legs are disproportionately long and she wears bracelets right up to the shoulder. The legs are put slightly forward with the feet beating time to the music.” ৩৭

নারীমূর্তি ছাড়া অপরাপর নটমূর্তির পরিচয়ও ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ দিয়েছেন। ৩৮ অক্সেয় ডাঃ শ্রীরাধাকুম্ভ মুখোপাধ্যায়ও একজন নটের প্রস্তরমূর্তির কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি লিখেছেন,

“There are two remarkable *statuettes* found at Harappa, \*\* and the other of dark grey slate, the figure of a male dancer, standing on his right leg, with the left leg raised high, the ancestor of Siva Nataraja”. ৩৯

৩৫। Cf. *Prehistoric India* (1950), pp 186-187.

৩৬। Cf. (a) Carleton : *Buried Empires*, p 154 ; (b) *History and Culture of the Indian People : The Vedic Age*, Vol. I (1951), p. 180.

৩৭। Cf. (a) *History and Culture of the Indian People : The Vedic Age*, Vol. I (1951), p. 180 ; (b) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No. 1, p. 143.

৩৮। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Octo. 1937, No 2, p. 153-তে প্রকাশিত *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

৩৯। Cf. (a) *Hindu Civilization* (2nd Indian ed., 1950), p. 19.

(b) ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা তাঁর *Mohenjo daro and the Indus Valley Civilization*-প্রবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “The other statuette ( Pl. XI ) represents a dancer standing on the right leg with the left leg raised in front, the body from the waist upwards bent round to the left and both arms stretched in the same direction. The pose is full of movement. It is inferred \*\* that the figure was three-headed or three-faced and in that case it represented the youthful Siva Nataraja, or the head might have been that of an animal., \*\* there is no parallel to this figure among the Indian sculptures of the historic period.”—*Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No-2. p. 143.

এই নৃত্যরত নটমূর্তিটা ডাঃ মুখোপাধ্যায়ের মতে গ্রীকশিল্প ( "Greek artistry by their striking anatomical truth" ) এবং তা হওয়াও কিছু বিচিত্র নয় ।

## প্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের সৃষ্টি

এখন ওই সকল প্রসঙ্গ হোল বৈদিক যুগের পরবর্তী সময়ের । তবে সিদ্ধ-উপত্যকার সভ্যতা ও সংস্কৃতিতে বৈদিক ধারাই অব্যাহত ছিল । কিন্তু সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছিল বৈদিক তথা ভারতীয় সভ্যতার গোড়াকার দিকে । ভারতীয় সভ্যতার আদিম যুগে সঙ্গীত ছিল মানুষের মনের অন্তরতম দেশে লুকোনো । প্রকৃতির প্রজা পশুপক্ষীদের কলকণ্ঠে ছিল গানের রূপ অভিব্যক্ত । মানুষ চিরদিনই অহুকরণপ্রিয় । শাস্তি ও স্বচ্ছতার পরিবেশ পেলে শ্রম-শ্রান্তির মাঝখানেও সে জানাতো তার অন্তরের আবেদন প্রকৃতিদেবীকে অথবা শ্রষ্টা ভগবানকে ; বিশ্ব-নিয়ন্তার ধারণা রূপায়িত হয়েছিল সুপ্রাচীন যুগেরও সামাজিক মানুষের কাছে । নিজের চেয়ে বড় বা শক্তিমানের সার্থকতা সে বুঝত, কাজেই দুঃখ-বেদনার মধ্যে শাস্তির আশায় জানাতো ভগবানকে তার প্রাণের গোপন-কথা । সুর থাকত সেই কথায়, বিচিত্র স্বরের সমাবেশ না থাকলেও সাধারণ একটীমাত্র স্বরে ও সরল ছন্দে গানের নৈবেদ্য সাজাতো সুপ্রাচীন কালের লোকেরা । পাখীর, জন্তু-জানোয়ারের যে ডাকগুলিকে ( ধ্বনিকে ) মনে করত তারা স্মৃতিষ্ট ও শাস্তিদায়ক বোলে, সেগুলির করত অহুকরণ, নিজেদের সুর ও কথার মাধ্যমে সাজাতো সঙ্গীতের নৈবেদ্য । নিরর্থক তথা অর্থহীন গানের ভাষা তাদের ছিল না । পার্থিব প্রয়োজনের তাগিদেই তারা গাইত গান । পরে সভ্যতার বিকাশের সাথে সাথে গানের রূপে এলো পরিবর্তন, ভাবসম্পদে সঙ্গীত হোল পরিপূর্ণ, অপার্থিব আদর্শকেও করল গ্রহণ ।

সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে সংস্কৃতির মান ও রূপ হয় যেমন উন্নত, সঙ্গীতের পক্ষেও ঠিক তাই । ভারতীয় সঙ্গীত ভারতীয় সংস্কৃতি ও সভ্যতার একটা অপরিহার্য উপাদান । সঙ্গীতের ক্রমবিকাশের কথা আমরা ব্রাহ্মণ-সাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনায় উল্লেখ করব । তবে ব্রাহ্মণ, সংহিতা, আরণ্যক-সাহিত্যগুলি আলোচনা করলে দেখা যায়, সঙ্গীতের রূপ ছিল একেবারে প্রথমের দিকে সহজ ও সরল, প্রার্থনা ও আস্তুর আবেদনের আকারে তা হোত রূপায়িত ।

স্তোত্র, গান তথা উদ্‌গান, গাথা প্রভৃতিই ছিল গোড়াকার দিকে সঙ্গীতের রূপ। ক্রমে সভ্যতার আলোক হোল উজ্জলতর, সংস্কৃতি ও সভ্যতার পরিবেশ হোল দিব্য-মহিমায় উদ্ভাসিত। দেবতাদের বিচিত্র রূপের করা হোল কল্পনা, তাদের মহিমার প্রতি শ্রদ্ধাজ্ঞানালো মাহুষ। দেবতাদের রূপ অগ্নির মাধ্যমে হোত প্রকাশিত, সুতরাং অগ্নির পূজা, যাগ-যজ্ঞে আহুতি-দানই ছিল তখন দেবতাদের আহ্বানের রূপ। সূর্যের পূজা তখন অগ্নি-পূজায় হয়েছে রূপায়িত, তাহলেও সংস্কারের বশে মাহুষ উপাসনা করত সূর্যরূপী অদিতির। পৃথিবীস্থ সূর্য-রূপী যজ্ঞাগ্নির লিহায় আহুতি দেওয়া হোত নৈবেদ্য-রূপ হবিঃ, অগ্নিমুখে দেবতার। করতেন যজ্ঞভাগ গ্রহণ। আহুতি-দানের সঙ্গে সঙ্গে ছন্দায়িত গান বা গাথার হোত অম্বরগণ, যজ্ঞ ও উপাসনার সঙ্গে সঙ্গীতের হয়েছিল এ-রকম ক'রেই মিতালী। সঙ্গীতের সঙ্গে থাকত বিভিন্ন বাস্তবিক, নৃত্যছন্দও সাজিয়ে তুলত সামগানের মহিমময় রূপ।

### সাত স্বরের সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছিল

সঙ্গীতে সাত স্বরের উৎপত্তি বৈদিক যুগেই হয়েছিল এবং তার নিদর্শনও পেয়েছি আমরা স্বপ্রাচীন সিন্ধু-উপত্যকার সভ্যতায়। অবশ্য শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনার সময় আমরা সাত স্বরের বিকাশ-সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করব। তবে মোটামুটি এখানে বলা দরকার যে—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম স্বরগুলি বৈদিক। ষড়্‌জাদি সাত স্বর বৈদিক স্বরের পাশাপাশিই প্রচলন ছিল, তবে তাদের উভয়ের মধ্যে সম্পর্ক ছিল খুব কম। স্বরসংখ্যার প্রয়োগকে অপেক্ষা ক'রে সৃষ্টি হোল সাতটি শ্রেণীর গানের, যেমন আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ। সাম-প্রাতিশাখ্যে ও নারদীশিক্ষায় শাখাভেদে বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগের কথা উল্লিখিত হয়েছে। মতঙ্গ (নবম শতাব্দীর কিছু পরে) তাঁর বৃহদেশীতে লিখেছেন : এক স্বর থেকে চার স্বরযুক্ত গানগুলি মার্গশ্রেণীভুক্ত নয়, পরন্তু দেশী, শবর, পুলিন্দ, কাষোজ, বঙ্গ, কিরাত, অঙ্ক, দ্রাবিড় প্রভৃতি জাতিদের মধ্যে চার স্বরযুক্ত গানের তথা দেশী গানের ছিল প্রচলন—“চতুঃস্বরাং প্রভৃতি ন মার্গঃ শবরপুলিন্দকাষোজবঙ্গকিরাতবাহলীকান্ধ্রবিডবনাদিষু প্রযুক্ত্যতে”।<sup>১০</sup>

মতঙ্গ দেশী ও মার্গ-সঙ্গীতের মধ্যে পার্থক্য-নির্ণয় করেছেন গানে স্বরসংখ্যা-ব্যবহারের নজির দেখিয়ে। কিন্তু বৈদিক আর্চিকাদি গানের বেলায় আমদ্বা দেখেছি যে, এক স্বর থেকে চার স্বরের গানগুলি বৈদিক ও বিদ্বজ্জ হিসাবেই গৃহীত হোত। যেমন সামিকযুগে গানে তিন স্বর থেকে সাত স্বরের ব্যবহার ছিল। অবশ্য মার্গ-দেশী গানে বিভাগের মতন প্রায় তখন বৈদিক গানের বেলায় ওঠেনি। মার্গ ও দেশী-সঙ্গীত বৈদিকভিন্ন লৌকিক সঙ্গীতশ্রেণীর অন্তর্গত, কাজেই লৌকিকের বেলায় বৈদিক নিয়মকানুনের প্রয়োগ বিশেষ ছিল না।

### আর্থ ও অনার্থ সঙ্গীতের মিশ্রণ

মতঙ্গের অভিপ্রায়-অনুসারে জানা যায়, পঞ্চস্বরযুক্ত ঔড়ব থেকে সপ্তস্বরযুক্ত সম্পূর্ণ জাতির গানগুলি মার্গ ও অভিজাত শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত, এজগ্য বোধহয় আর্চিক থেকে স্বরাস্তর পর্যন্ত জাতিগুলির প্রচলন ও উল্লেখ বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতির ভেতর পাওয়া যায় না, কেবল ঔড়ব থেকে সম্পূর্ণ জাতির ব্যবহারই আছে। শবর, পুলিন্দ, কাছোজ, বঙ্গ, কিরাত, দ্রাবিড় প্রভৃতি জাতিদের সঙ্গীতে চার অথবা তার কম সংখ্যার স্বরেরই নিশ্চয় প্রচলন ছিল, সেজগ্য তাদের মার্গশ্রেণীভুক্ত না ক'রে দেশী ও ইতর শ্রেণীর অন্তর্গত বলা হয়েছে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় দেখা যায়, মতঙ্গ একদিকে যেমন শবর-কাছোজাদি জাতির গানকে কোলিগ্য দিতে অস্বীকার করেছেন, অপর দিকে তেমনি মার্গশ্রেণীর মধ্যে আভীরী, ছেবাটী, গুর্জরী, কাছোজী, পুলিন্দিকা, শবরী, দ্রাবিড়ী, সৈন্ধবী, পোরালী, বঙ্গালী, ঠক্ক, কৈশিকী প্রভৃতি রাগগুলিকে অভিজাত বোলে গণ্য করেছেন। শুধু মতঙ্গই নন, সঙ্গীতশাস্ত্রী হিসাবে প্রামাণিক ষাষ্টিক, কাশ্যপ, ভৃগুশক্তি প্রভৃতি গুণীরাও এই অন্তর্ভুক্তিকে সম্মানের সঙ্গে গ্রহণ করেছেন।<sup>৪১</sup> মতঙ্গ নিজেই ঠক্ক, সৌবীর, বোট্ট, বেসর প্রভৃতি রাগদের মধ্যমগ্রাম থেকে উৎপন্ন বলেছেন

৪১। বৃহদ্দেশী (ত্রিবাঙ্গম সংস্করণ) পৃ ৯৮—১১৮

মার্কণ্ডেয়পুরাণে ৫৭ অধ্যায়ে ভারতবর্ষের সীমানা, সমস্ত দেশ ও জাতির বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া হয়েছে। সেখানে “পূর্বে কিরাতা বস্তান্তে পশ্চিমে বহনান্তথা” প্রভৃতি শ্লোকগুলি থেকে বুঝা যায় সকলে বজ্র, অধারন ও বাণিজ্যাদি করত, হস্তরাং তারা হস্তান্ত জাতি ছিল—“ইজ্যাত্যার-বাণিজ্যাত্তেঃ কমন্তিঃ কৃতপাবনাঃ।”



এবং মার্গশ্রেণীভুক্ত অভিজাত ও প্রাচীন রাগ মালবকৈশিক, হিন্দোলাদির মতন সমান মর্যাদা দান করেছেন,

“ঠকরাগশ্চ সৌবীরন্তথা বৈ ঠককৈশিকঃ ।

বোট্টরাগশ্চ ষড়্ জাথ্যে ভবেদ্ বেসরষাড়বঃ ॥

হিন্দোলকন্ত বিজ্ঞেয়ো মধ্যমগ্রামসম্ভবঃ ।

মালকপঞ্চমঠৈব মালবকৈশিকস্তথা ॥”

অঙ্গ, বঙ্গ, গাঙ্গার, শবর, পুলিন্দ, কাছোজ, নিষাদ, গুর্জর প্রভৃতি জাতির সকলেই অনার্য-সংস্কৃতিসম্পন্ন ছিল কিনা এ-নিয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে। ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর নজিরে জানা যায়, তারা সকলেই অনার্যগোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল না, আর্যসভ্যতা ও সংস্কৃতিসেবীও অনেকে ছিল।

অঙ্গদেশটি মগধের পূর্বদিকে অবস্থিত ও চম্পানদীর দ্বারা মগধের সঙ্গে বিচ্ছিন্ন ছিল। ডাঃ রায়চৌধুরী বলেন, ‘বিধূরপণ্ডিতজাতক’ গ্রন্থে রাজগৃহকে (বর্তমান রাজগীর) অঙ্গদেশের নগর হিসাবে গণ্য করা হয়েছে। মহাভারতের শান্তিপর্বে একজন অঙ্গরাজের উল্লেখ আছে, তিনি গয়ায় বিষ্ণুপাদপর্বতে যজ্ঞানুষ্ঠান করেছিলেন। মহাভারতের সভাপর্বে অঙ্গ ও বঙ্গদেশকে একটি রাজ্য বোলে উল্লেখ করা হয়েছে। অঙ্গদেশের রাজধানীর নাম চম্পা, গঙ্গানদীর তীরে অবস্থিত ছিল। মাননীয় কানিংহাম ভাগলপুরের কাছে এখনো চম্পনগর ও চম্পপুর নামে দুটি গ্রামের অবস্থিতির কথা উল্লেখ করেছেন। মহাভারতে, হরিবংশে ও কতকগুলি পুরাণে চম্পাকে ‘মালিনী’ নামেও অভিহিত করা হয়েছে (মৎস্যপুরাণ ৪৮।২৭; বায়ুপুরাণ ৯৯।১০৫—১০৬; হরিবংশ ৩১।৪২; মহাভারত ১২।৫।৬—৭; ১৩।৪২।১৬)।<sup>৪২</sup>

ডাঃ পুশলকর বলেছেন, অঙ্গজাতির উল্লেখ ঋগ্বেদে পাওয়া যায় না, কিন্তু অথর্ববেদে ( ৫।২২ ) বর্ণনা আছে।<sup>৪৩</sup> মাননীয় পার্জিটার অঙ্গজাতি তথা অঙ্গদেশের অধিবাসীদের অনার্য বলেছেন। ওল্ডেনবার্গের অভিমত সম্পূর্ণ ভিন্ন, তাঁর মতে, অঙ্গেরাই স্বপ্রাচীন আর্যজাতি। তবে আর্যজাতি যে বাইরে

৪২। Cf. *History and Culture of the Indian People : The Vedic Age*, Vol. I (1951), p. 256.

৪৩। Ibid., p. 256.

থেকে ভারতে প্রবেশ করেছিল একথা তিনি বিশ্বাস করেন। ‘বজ্জ’ শব্দটির উল্লেখ ঐতরেয়-আরণ্যকে (২।১।১) নাকি বগধ, চের প্রভৃতি পক্ষীদের নামের সঙ্গে পাওয়া যায়। বগধ শব্দটি মগধের নামান্তর। পক্ষীনামটির প্রসঙ্গে ডাঃ পুশলকর বলেছেন—“which probably means that they were non-Aryans’ speaking languages not intelligible to the Aryans” বোধায়গধর্মসূত্রে বজ্জদেশের সঙ্গে অজ্জের নামোল্লেখ আছে।

শতপথব্রাহ্মণে (৩।৩২।১-২) নিষাদ শব্দটি ‘নদ’ নামে একজন দক্ষিণদেশীয় রাজার পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘নদ’ থেকে পরবর্তীকালে নিষাদ শব্দের উৎপত্তি হওয়া বিচিত্র নয়। নিষাদ-দেশের অধিবাসীদের নিষাদ বলে। নিষাদজাতি কিন্তু আৰ্যগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত, এরা অরণ্যচারী অনাৰ্যজাতি নিষাদ থেকে ভিন্ন। সুতরাং নিষাদ জাতি হিসাবে আৰ্য ও অনাৰ্য এই দু’রকমের উল্লেখই পাওয়া। নিষাদরাজ নলের নাম মহাভারতে ও বিভিন্ন পুরাণে উল্লেখ আছে। নিষাদ-দেশ সম্ভবত বিদর্ভের পাশাপাশি ছিল।\*\*

কাষোজের নাম বিভিন্ন সাহিত্যে ও শিলালিপি প্রভৃতিতে গাঙ্কারের সঙ্গে উল্লেখ দেখা যায়। সঙ্গীতে কাষোজী, খাম্বাজ বা খামাচী রাগ নাকি কাষোজদেশ থেকে আমদানী-করা, অথচ এই রাগে চারটির বেশী স্বরের প্রয়োগ আছে—অন্তত বর্তমানে। কিন্তু বৃহদ্দেশীকার মতজ কাষোজকে অনাৰ্য-শ্রেণীভুক্ত বোলে এদের গানে মাত্র চারস্বরের প্রয়োগের কথা বলেছেন, অথচ কাষোজকে ঠিক অনাৰ্যদের দেশ বলা যায় না। গাঙ্কারের মতন কাষোজ উত্তরাপথে তথা ভারতের উত্তরসীমান্ত-প্রদেশে অবস্থিত।\*\* কাষোজকে কষুজ বা কষোড়িয়াও বলে। এই কষুজ বা কাষোড়িয়ায় হিন্দুদের বসবাস ছিল। জর্জ ইলিয়ট তাঁর *Hinduism and Buddhism*, বি. আর. চট্টোপাধ্যায় তাঁর *Indian Cultural Influence in Cambodia*, শ্রদ্ধেয় ডাঃ শ্রীরমেশচন্দ্র মজুমদার তাঁর *Champa* পুস্তকগুলিতে কষোজ বা কষোজের সভ্যতা ও সংস্কৃতি সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। ডাঃ রায়চৌধুরী উল্লেখ করেছেন,

\*\*। Ibid., p. 261.

\*\*। (ক) কাষোজের নাম পাওয়া যায় মহাভারতে ১২।২.৭।৪৩ এবং রাজতরঙ্গিনীতে ৪।১৬৩-১৬৫; (খ) Cf ডাঃ বড়ুয়া: *Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. I, pp. 92-93.

"Kamboja may have been a home of Brahmanic learning in the later Vedic period. \* \* The presence of Aryas ( *Ayyo* ) in Kamboja is recognised in the *Majjhima-Nikaya* ( 11. 149 )." \* \*

কিন্তু চীনা-পরিব্রাজক হুয়েন সাঙ্ ( Hiuen Tsang ) রাজপুত্রের বর্ণনা করতে গিয়ে বলেছেন :

"From Lampa to Rajapura the inhabitants are coarse and plain in personal appearance, of rude violent dispositions \* \* . They do not belong to India proper, but are inferior peoples of frontier, ( i. e., barbarian ) stocks." \* \*

হুয়েন সাঙ্-বর্ণিত রাজপুর ও কাষোজ একার্থক। যদিও মহাভারতে (২।২৭) অভিসার তথা রাজপুর ও কাষোজকে ভিন্নভাবে বর্ণনা করা হয়েছে, তথাপি সকল সময়েই তারা ভিন্ন ছিল না। ডাঃ রায়চৌধুরী তাই বলেছেন :

"We learn from a passage of the *Mahabharata* ( VII. 4. 5 ) that a place called Rajapura was the home of the Kambojas."

হুয়েন সাঙ্ কাষোজীদের অনার্য বলেছেন, ভূরিদত্তজাতকের ( ৬।২০৮ ) বর্ণনাও ঠিক তাই। নিরুক্তকার যাক্ষ কাষোজীদের ভাষাকে আর্যভাষা থেকে ভিন্ন বলেছেন। সামবেদের বংশব্রাহ্মণে নাকি প্রাচীন কাষোজীদের উল্লেখ আছে। শ্রদ্ধেয় জিয়ারের মতে, কাষোজী ও মদ্ররা নিকট গোত্রীয় ছিল ও তারা ভারতের উত্তরপশ্চিমাঞ্চলে বাস করত। অধ্যাপক গ্রিয়ারসন কাষোজীদের ভেতর ইরাণীদের সাদৃশ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। প্রাচীন পারস্য-প্রস্তরলিপিতে কাষোজী বা কাষুজিয়ারদের নামোল্লেখ পাওয়া যায়।

ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ উল্লেখ করেছেন, নিরুক্তকার যাক্ষ কথ্য-সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষার ভিত্তিতে আর্য ও অনার্য জাতিদের বিভাগ নির্ণয় করেছেন। আচার্য যাক্ষ বলেছেন, কাষোজ ও প্রাচ্যবাসীরা প্রাথমিক সংস্কৃত ও আর্য এবং উত্তরাঞ্চলবাসীরা প্রাদেশিক প্রাকৃত ভাষার ব্যবহার করত। এ-থেকে বুঝা যায় যে, কাষোজীরা সংস্কৃত ভাষাভাষী হোলেও আর্যগোষ্ঠীভুক্ত ছিল না। উত্তরাঞ্চলবাসীরাও পূর্বাঞ্চলবাসীদের থেকে ভিন্ন ছিল। এ-প্রসঙ্গের উল্লেখ করে ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ উল্লেখ করেছেন :

৪৬। Cf. *Political History of Ancient India* ( 1938 ), p. 126.

৪৭। Ibid, p. 127.

“He ( Yaska ) divides people into those who employ primary forms and those who employ secondary forms. According to this distinction the Kambojas and the Easterners use primary and the Aryas and the Northerners derivative secondary forms. Yaska differentiates the Aryas and the Easterners and the Northerners. This shows that the Easterners and the Northerners were not Aryas—atleast, were not regarded as such by Yaska—although they must have been brought under the influence of the Aryas to such an extent as even to adopt their language.”<sup>১৮</sup>

মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি (১।১।১) নাকি এই সিদ্ধান্তের পক্ষপাতী ছিলেন।

অঙ্ক, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ, মৃতিবেরা কতক আৰ্যভাবাপন্ন ও অনেকে অনাৰ্য ছিল। ব্রাহ্মণসাহিত্যে এদের দহ্ম নামেও অভিহিত করা হয়েছে। মহাভারতে (১২।২০।৭।৪২) অঙ্ক, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ প্রভৃতিকে দক্ষিণদেশের অধিবাসী হিসাবে বর্ণনা করা হয়েছে। অঙ্করা আসলে কৃষ্ণ ও গোদাবরী এই দুটি নদীর মাঝামাঝি স্থানে বাস করত। পুণ্ড্রদের বাক্কালা ও বিহারবাসী বলা হয়েছে। পৌণ্ড্রবর্ধনের রাজধানী ছিল উত্তর-বাক্কালায়। ডাঃ পুশলকর মনে করেন যে, পুণ্ড্ররা বাক্কালাদেশের আদিবাসী: “The Pundras are probably the ancestors of the Puros, and aboriginal caste in Bengal.” ডাঃ রায়চৌধুরী বলেছেন, শবর ও পুলিন্দদের বর্ণনা মৎস্ত ও বায়ুপুরাণে ‘দক্ষিণাপথবাসীনঃ’ হিসাবে পাওয়া যায়। শবরেরা ছিল অনাৰ্য। ঐতিহাসিক প্রিনি শবরজাতিকে ‘সুয়েরি’ ( Suari ) ও টলেমী ‘শবরী’ ( Sabarae ) নামে উল্লেখ করেছেন। ডাঃ পুশলকর ও ডাঃ রায়চৌধুরী মনে করেন, শবরেরা সম্ভবত ভিজাগাপট্টমের পার্বত্য অঞ্চলে শবলু বা শৌরজাতিরই একটি শাখাবিশেষ। গোয়ালিয়র রাজ্যে ও উড়িষ্যার প্রান্তসীমায়ও শবরজাতির বাস ছিল।

পুলিন্দদের নাম মহাভারতে পাওয়া যায়। অশোকের সময়ে অঙ্কদের নামের সঙ্গে পুলিন্দদেরও নামোল্লেখ করা হয়েছে। পুলিন্দদের রাজধানীর নাম পুলিন্দনগর। পুলিন্দনগর সম্ভবত দশার্ণা ( মহাভারত ২।৫-১০ ) তথা বিদিশা বা ভিল্লা-প্রদেশের দক্ষিণ-পূর্বদিকে অবস্থিত ছিল।<sup>১৯</sup> অধ্যাপক শ্রীঅর্জুনকুমার

১৮। Cf. *The Nighantu and the Nirukta* ( 1921 ), pp. 223-224.

১৯। Cf. ডাঃ রায়চৌধুরী: *Political History of Ancient India* ( 1938 ), p. 79.

গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন, মালবদের মতন পুলিন্দেব্রাও স্বসংবদ্ধ স্বসংলিষ্ট জাতি ছিল। অশোকস্তম্ভের প্রাপ্তিস্থান রূপনাথের“ পূর্বনাম ছিল দশার্না, এই দশার্না ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চল ছিল প্রাচীন পুলিন্দজাতির কুণ্ডিকেন্দ্র।”

আমরা আগেই বলেছি যে, বৃহদদেশীকার মতঙ্গ এ-সকল জাতিকে অনার্য হিসাবে গণ্য করেছেন, অথচ এদের অনেকের ভেতর সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ সুপরিষ্কৃত ছিল। আবার বৃহদদেশী, রক্তাকর প্রভৃতি গ্রন্থেই দেখা যায়, অনেক অনার্য-রাগে স্বরসংখ্যা সংযুক্ত করে তাদের আর্যগোষ্ঠী তথা মার্গশ্রেণীভুক্ত করা হয়েছে। মিশ্রণ সকল কালেই স্বাভাবিক ও সম্ভব, বরং মিশ্রণের দ্বারা জাতির ও সংস্কৃতির পরিপুষ্টি ঘটে। আদি-অধিবাসী তথাকথিত আদিম অনার্যদের সঙ্গীত নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায়, তাদের মধ্যে স্বর-সংখ্যার প্রয়োগ অত্যন্ত কম ছিল এবং তাদের দেশী বা দেশীয় মার্গভিন্ন সঙ্গীত বলা হতো। মতঙ্গ “চতুঃস্বরাং প্রভৃতি ন মার্গঃ” কথাগুলি দ্বারা এই অভিমতই প্রকাশ করেছেন।

আর্যজাতির সঙ্গীতে তথা রাগগোষ্ঠির মধ্যে যে অনার্যদের বিচিত্র রাগ স্থানলাভ করেছে তার বিস্তৃত বিবরণ শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর “রাগ-রাগিণীর নাম-রহস্ত্র” নামক সৃষ্টিস্থিত ধারাবাহিক প্রবন্ধে<sup>১১</sup> ও “বাগ ও রূপ” বইয়ের ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন। আমরা পূর্বে উল্লেখ করেছি যে, সুবিশাল ভারতবর্ষে আর্যজাতি ছাড়া মালব, শক, হূণ, পুলিন্দ, যবন, পল্লব, শক বাহ্লিক, গুর্জর প্রভৃতি অনার্য (?) জাতিদের বাস ছিল। যুদ্ধ-বিগ্রহ, ব্যবসা-বাণিজ্য, সামাজিক আদানপ্রদান-ব্যাপারে উভয় জাতির মধ্যে ক্রমশ সৌখ্যভাব গড়ে ওঠে এবং তারই ফলে উভয়ের মধ্যে রক্তমিশ্রণও সম্ভব হয়েছিল। সেই মিশ্রণের জন্ম বৈদিকোত্তর লৌকিক সঙ্গীত মার্গ ও দেশীয় মধ্যে বেশ একটা যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল এবং

১০। ডাঃ বড়ুয়া রূপনাথ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “The three copies that lie \* \*, one ‘on the Rupanath rock ( Jabalpur District, Central Provinces ), lying at the foot of the Kaimur range of hills’ \* \* ”—*Asoka and His Inscriptions* ( 1946 ) pt. II, p 5

১১। প্রজ্ঞানানন্দ প্রণীত “রাগ ও রূপ” বইয়ের “ভূমিকা”, পৃ ২-১০

১২। ‘সঙ্গীত-বিজ্ঞান প্রবেশিকা’ (প্রকাশক আর বি দাস, কলকাতা), ১১শ বর্ষ, ১৩৪১, বৈশাখ—চৈত্র, পৃ ১২, ১৪৮, ২০৪, ২৬৭, ৪৬৭, ৫২৬, ৬৫৮, ৭১৫

ক্রমসংস্কৃতি-সাধনের ফলে অনেক দেশীগান তথা দেশীরাগ মার্গশ্রেণীর-মৰ্যাদা লাভ ক'রে অভিজাত সঙ্গীত-ভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করেছিল।

### ভারতবর্ষের সঙ্গে ভারতেতর দেশের যোগাযোগ

ভারতবর্ষে যেমন নানান ঘাত-প্রতিঘাত ও অমুকুল-প্রতিকূল পরিবেশের ভেতর দিয়ে সঙ্গীতের অগ্রগতি অপ্রতিহত ছিল, ভারতীয় সঙ্গীতের সঙ্গে বিশ্বের অগ্রাগ্র দেশেরও তেমনি যোগাযোগ স্থাপিত হয়েছিল, তাতে ভারতবর্ষ করেছিল মহিমোজ্জ্বল অগ্রাগ্র সকল দেশকে তার সঙ্গীত-সমৃদ্ধি দান ক'রে। প্রিনি, ষ্ট্রাবো, মেগাস্থিনিস, হেরোদোতাস, প্রোফাইরি প্রভৃতি প্রাচীন বিদেশী ঐতিহাসিকেরা ভারতের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক যোগাযোগ পৃথিবীর সকল দেশের সঙ্গে হয়েছিল একথা মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন। তাছাড়া ভারতের প্রাচীনত্বকে তাঁরা প্রথম প্রগতি জানিয়েছিলেন প্রক্কার ভাব নিয়েই। স্বামী অভেদানন্দ তাই উল্লেখ করেছেন,

“If we read the writings and historical accounts left by Pliny, Strabo, Magasthenes, Herodotus, Prophyry and a host of other ancient authors of different countries, we shall see how highly the civilization of India was regarded by them. In fact, between the years 1500 and 500 B. C., the Hindus were so far advanced in religion, metaphysics, philosophy, science, art, music, and medicine that no other nation could stand as their rival, or compete with them in any of these branches of knowledge.”<sup>১৩</sup>

আলেকজান্দ্রিয়ার স্থাশাল গ্রন্থাগার ও সাংস্কৃতিক কেন্দ্রের কথা বিশ্বের ইতিহাসে প্রসিদ্ধ, কিন্তু তাও ভস্মীভূত হয়েছিল বিধর্মীদের অত্যাচার ও উপদ্রবের জন্ত। গ্রীকসম্রাট আলেকজান্ডারের ভারত-অভিযানের ফলে প্রাচীন গ্রীসদেশের সঙ্গে সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছিল ভারতবর্ষের। আলেকজান্দ্রিয়া যে কেবল সাংস্কৃতিক কেন্দ্র-রূপেই পরিচিত হয়েছিল তা নয়, ভারতবর্ষ ও গ্রীসের মধ্যে বাণিজ্যিক যোগাযোগ রক্ষা করারও একটি প্রধান মধ্যম হিসাবে পরিগণিত হয়েছিল। স্বামী অভেদানন্দ সম্পষ্টভাবে তাই বলেছেন :

১৩। (ক) Cf. *India and Her People* (1905-6), p. 217; (খ) Prof. S. Radhakrishnan: *Eastern Religion and Western Thought* (2nd ed. 1940).

"At that time Alexandria became the centre of trade and commerce between India and Greece, and there was great opportunity for interchange of ideas between the Hindus and Western nations."

খ্রিষ্টপূর্ব ২৬০ শতকে সম্রাট অশোকের রাজত্বকালে বৌদ্ধ সম্রাটসীরা সাইবেরিয়া থেকে সিলোন, চীন থেকে ইজিপ্ট, সিরিয়া, পালেস্তাইন, আলেকজান্দ্রিয়া প্রভৃতি দেশে বুদ্ধের বাণী ও আদর্শ প্রচার করেছিলেন। ধর্মপ্রচারের সঙ্গে সঙ্গে ভারতের সকল রকম শিক্ষা ও বিস্তার লাভ করেছিল ভারতের দেশে। তাছাড়া ঐতিহাসিকেরা একথা স্বীকার করেন যে, বৌদ্ধযুগে ভারতের সঙ্গে অন্যান্য দেশের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক আদান-প্রদানের কাহিনী ও প্রমাণপঞ্জী তো অতি আধুনিক যুগের কথা, হুপ্রাচীন বৈদিক সিদ্ধু-সভ্যতার সময়েও ভারতের সঙ্গে যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল বিশ্বের সকল প্রধান প্রধান দেশের। প্রত্নতত্ত্ববিদ মিহিরচাঁদ উল্লেখ করেছেন, এটা খুব বেশী সম্ভাবনা যে, বিশেষ ক'রে বাণিজ্যিক ব্যাপারে 'সিদ্ধু ও পাঞ্জাবের অধিবাসীদের সঙ্গে মেসোপটেমিয়ার লোকদের বেশ ঘনিষ্ঠ-সম্পর্ক ছিল, কেননা এই উভয় দেশের লোকেরা সমুদ্র ও প্রাচীন পথ বোলান পাণের ভেতর দিয়ে পারস্পরিক মেলামেশার ভাবকে অক্ষুণ্ন রেখেছিল :

"It is highly probable that the people of Sind and the Punjab were in close touch with the people of Mesopotemia and traded with them both by sea and the old land route running through the Bolan Pass."<sup>৪৪</sup>

ডাঃ শ্রীরাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় তাঁর *Hindu Civilization* বইয়ে ভারতের সঙ্গে বিশ্বের অপরাপর দেশের কিভাবে বাণিজ্যিক যোগাযোগ ছিল ( *Intercourse*-প্রসঙ্গে ) তার বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।<sup>৪৫</sup> এছাড়া আর্নেস্ট ম্যাকে মহেন্জোদাড়ো ও হরপ্পার সঙ্গে ভারতের অন্যান্য দেশের বাণিজ্যিক সম্পর্কের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

"Imports to the Indus Valley from other parts of India make it clear that the people of the Indus cities traded with, if they did not control, much of the country."<sup>৪৬</sup>

<sup>৪৪</sup> | Cf. *Mohenjo-daro* ( 1933 ), p 24.

<sup>৪৫</sup> | Cf. *Hindu Civilization* ( 1950 ), pp. 44-50.

<sup>৪৬</sup> | Cf. *Indus Civilization*, p. 199.

স্রাব লিওনার্ড উলির অভিমতও তাই। ডাঃ ফ্রাঙ্কফোর্ট স্বীকার করেছেন যে, সিন্ধু-উপত্যকার সভ্যতার সঙ্গে বাবিলোনের সভ্যতার চাক্ষুষ যোগাযোগ ছিল। এছাড়া সুমেরু ও ইউফ্রেটিস উপত্যকা-দুটির সহরগুলি, মায়, মেক্সিকো, ইণ্ডিয়ান-আর্কিপেলগো, উত্তর ও দক্ষিণ আমেরিকা প্রভৃতির সঙ্গে ভারতের সকল-কিছুরই আদানপ্রদান হোত সূপ্রাচীন যুগের ভারতবর্ষে।<sup>৫৭</sup>

সুতরাং এক সময়ে ভারতবর্ষের ভেতর ও বাইরের সকল দেশগুলির মধ্যে যে বেশ একটা সাংস্কৃতিক ও সামাজিক সম্পর্ক ছিল তার নিদর্শন পাওয়া যায়। ধর্ম ও সাহিত্যের মতন সঙ্গীতের অল্পশীলনও অনেক দেশের জাতিদের মধ্যে সচঞ্চল ছিল। প্রক্টে ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি তার ‘ভারত ও ইন্দোচীন’ এবং ‘ভারত ও মধ্য-এশিয়া’ বই দুটিতে চীনা ও বৌদ্ধ পরিব্রাজকদের ভ্রমণকাহিনীর প্রসঙ্গে ভারত ও ভারতের এলাকার বাইরের এমন কতকগুলি দেশের ও জাতির নামোল্লেখ করেছেন যারা অনার্থ হিসাবে উপেক্ষিত নয়, বরং তাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতি সম্পূর্ণভাবে ভারতীয় ও আর্থী ছিল। উদাহরণের জন্য আমরা তাঁর উপাদানপূর্ণ বইখানি থেকে কতক কতক অংশ এখানে উদ্ধৃত করলাম। তিনি উল্লেখ করেছেন: সমুদ্রপথে ভারতীয় সভ্যতার ধারা ইন্দোচীন, কম্বুজ, চম্পা, শ্রাম, যবদ্বীপ, বলীদ্বীপ প্রভৃতিতে বিস্তৃতি লাভ করেছিল। স্থলপথেও ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত-প্রদেশ থেকে শুরু করে মধ্য-এশিয়ার বিভিন্ন জাতির ভেতর ভারতীয় সংস্কৃতির বীজ রোপিত হয়েছিল। খৃষ্টীয় প্রথম শতক থেকেই ভারতবর্ষের সঙ্গে চীনদেশের ও মধ্য-এশিয়ার নানান জাতির যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। “জিনগুপ্ত ৫২২ খৃষ্টাব্দে গান্ধার দেশের রাজধানী পুরুষপুর (বর্তমান পেশোয়ার) নগরে জয়গ্রহণ করেন। \* \* তাঁর পিতা বজ্রসার ছিলেন গান্ধার দেশের একজন প্রধান মন্ত্রী। \* \* কাপশা রাজ্য এ’সময়ে ছিল গান্ধার অপেক্ষাও সমৃদ্ধিশালী, তার কারণ ভারতবর্ষ থেকে উত্তরবাহিনী প্রধান পথ কপিশা হ’য়ে বাহ্লীক ও অগ্নাত্র দেশে পৌঁচেছে।” কপিশার আর একটা নাম কাফিরস্থান। ধর্মগুপ্ত নামে একজন ভারতীয় ভ্রমণ

৫৭। প্রজ্ঞানানন্দ-লিখিত ইংরেজী *A Forgotten Chapter of Indian Music* প্রবন্ধ-গ্রন্থ (১৯০০ খৃষ্টাব্দে Puja Annual, Hindustan Standard, pp. 132-138)।



তাঁরা আচার্যের সঙ্গে কাগ্জকুজ থেকে প্রথমে টকদেশে গমন করেন। টকদেশ পাজ্জাবের উত্তর-অঞ্চলের একটি প্রাচীন নাম। পামিরের ভূলঙ্ঘ্য স্থান অতিক্রম করে তাঁরা কাশনগরে উপস্থিত হন। কাশনগর ত্যাগ করে থিয়েন-শান পর্বতের পাদদেশ দিয়ে প্রথমে তাঁরা কুচার (প্রাচীন কুচা বা কুচী) দেশে ও কুচার থেকে চীনদেশে উপনীত হন।<sup>৫৭</sup>

“সেকালে ভারতবর্ষ হ’তে মধ্য-এশিয়া যাবার সব চাইতে প্রশস্ত পথ ছিল—ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্তে পুরুষপুর (বর্তমান পেশোয়ার) থেকে কুজা (বর্তমান কাবুল) নদীর তীর বেয়ে।” এ-পথে পড়ত আফগানিস্থান এবং তখন এদেশ ছিল ভারতের অন্তর্ভুক্ত। গান্ধার, নগরহার, লনপাক, উজ্জিয়ান প্রভৃতি রাজ্যগুলির মধ্যে কপিশা ছিল শীর্ষস্থানীয়। কপিশা তখন ছিল ভারতবর্ষের গণ্ডীর ভেতর। “সে-সব দেশের প্রাচীন শিক্ষা-দীক্ষাও যে ভারতীয় ছিল তার প্রমাণ সে-দেশের মাটি খুঁড়েই পাওয়া গিয়েছে।”

\* \* কপিশা থেকে তিনটি গিরিপথের যে-কোনটি দিয়ে বাহ্লীকে (Bactria) যাওয়া যেত। “কাবুল হতে ঘোরবান্দ নদীর ধার বেয়ে বামিয়েন পৌঁছানো যায়। \* \* কপিশার মত বামিয়েন ছিল নানাদেশীয় বণিকদের কেন্দ্রস্থান, কারণ হিন্দুকুশের উত্তরে যে সব রাজ্য ছিল, বিশেষতঃ স্বেগদ, পারস্ত, সমরকন্দ, বাহ্লীক—সে-সব দেশের বণিকেরা ভারতবর্ষের পথে, হয় বামিয়েন—না হয় কপিশাতে অস্থায়ী বা স্থায়ীভাবে বসবাস করত”।<sup>৫৮</sup>

“খৃষ্টীয় সপ্তম শতকের শেষ ভাগে আরব সৈন্য নবসংখ্যারাম আক্রমণ করে। \* \* সেই বিহারের প্রধান পুরোহিতেরা মুসলমান-ধর্ম গ্রহণ করতে বাধ্য হন। আরব ঐতিহাসিকগণ এই পুরোহিতদের ‘বরমক’ (সংস্কৃত—পরমক) নামে উল্লেখ করেছেন। \* \* তাঁদের প্রভাবে কালিফ ভারতীয় গণিত, জ্যোতিষ, আয়ুর্বেদ ও দর্শনশাস্ত্রে আকৃষ্ট হন ও লোক প্রেরণ করে সিন্ধুদেশ হ’তে ঐ সব শাস্ত্রের পুঁথি সংগ্রহ করান। এই সব গ্রন্থ শীঘ্রই আরবী ভাষায় অনূদিত হয় এবং সে দেশের পণ্ডিতদিগকে নূতন আলোচনায় উদ্বুদ্ধ করে”।<sup>৫৯</sup> “খোঁটানে যে জাতি বাস করত, খুব সম্ভব তারা ছিল একটা মিশ্রজাতি। তাদের মধ্যে প্রাচ্য-ইরানীয়, শক, শূলিক,

৫৭। ডাঃ বাগ্গি : ‘ভারত ও মধ্য-এশিয়া’ (১৯৩৭), পৃ ১-১২

৫৮। ঐ, পৃ ১৫-১৮

৬০। ঐ, পৃ ২৫

( বা সুন্দর ), চীনা, ভারতীয় সকল জাতিরই স্থান ছিল। সেখানে যে ভারতীয়দের খুব প্রাচীন উপনিবেশ ছিল তাতে সন্দেহ নেই। \* \* খৃষ্টীয় সপ্তম শতকে খোচানের যে বর্ণনা পাই তা থেকে বুঝতে পারি যে, সে-দেশের অধিবাসীরা ছিল সুসভ্য, \* \* তাদের মধ্যে নৃত্য-গীতের প্রচলন খুব বেশী ছিল।”<sup>৩১</sup> “প্রাচীন ইরানীয় ও ভারতীয়দের মত একটি আৰ্য জাতি। সে-জাতি ছিল সুদর্শন, গৌরবর্ণ ও নীলচক্ষু। সে-জাতি মধ্য-এশিয়ার অগ্ন্যাগ্ন জাতি হতে অনেক বেশী সভ্য ছিল এবং তাদের হাতে ভারতীয় সভ্যতা নূতন রূপ গ্রহণ করেছিল। \* \* উপরন্তু, সে-জাতি ছিল সঙ্গীতপ্রিয়।”<sup>৩২</sup>

শ্রদ্ধেয় ডাঃ বাগ্‌চি আরো উল্লেখ করেছেন : “প্রাচীন কুচীয় জাতি ভারতবর্ষ হতে যে শুধু ধর্ম, লিপি, ভাষা ও সাহিত্য নিয়েছিল তা নয়। মধ্য-এশিয়ার নানা জাতির মধ্যে সঙ্গীতজ্ঞ হিসাবে তাদের বিশেষ খ্যাতি ছিল। তাদের মধ্যে নানা প্রকারের যন্ত্র-সঙ্গীত ও কণ্ঠ-সঙ্গীতের প্রচলন ছিল। সঙ্গীতে তাদের অদ্ভুত পারদর্শিতা সম্বন্ধে চীনা-সাহিত্যে নানা উল্লেখ আছে। বর্ষাকালে যখন বৃষ্টিপাত শুরু হতো তখন কুচী-সহরের সম্মিহিত পর্বতমালা নানা জল-প্রপাতে পরিপূর্ণ হয়ে উঠত, আর কুচীয় সঙ্গীতজ্ঞেরা সেই জলপ্রপাতের শব্দকে অতি নিপুণভাবে সঙ্গীতে রূপান্তরিত করত। খৃষ্টীয় ষষ্ঠ শতকের প্রথম ভাগে চীনা-সম্রাট নানা দেশের সঙ্গীত শোনবার জন্য এক বিরাট ‘জলসা’-র আয়োজন করেন। এই জলসায় জাপান, কম্বুজ, কাশগর, সুব্ব প্রভৃতি দেশ হতে শিল্পীরা আসেন এবং তৎসঙ্গে কুচীর শিল্পীরাও আসেন। সে-জলসায় কুচীয় শিল্পী এমন দক্ষতার সঙ্গে নানা যন্ত্র-সঙ্গীত ও কণ্ঠ-সঙ্গীত করেন যে, পরিশেষে তাঁরাই সভার শ্রেষ্ঠ আসন পান। কুচীয় সঙ্গীতের অন্ততঃ ২০টা বিভিন্ন সুরের উল্লেখ চীনা-সাহিত্যে রয়েছে। খৃষ্টীয় ষষ্ঠ শতকের মধ্যভাগে সুজীব নামক এক কুচীয় শিল্পী চীনদেশে যান। চীনসম্রাজ্ঞী কুচীয়-সঙ্গীত সম্বন্ধে তাঁকে অনেক প্রশংসা করেন এবং সুজীব তাঁকে বলেন যে, কুচীয় সঙ্গীতে সাতটা সুর-গ্রাম<sup>৩৩</sup> আছে। এই সুরগ্রামগুলির যে নাম চীনা-সাহিত্যে

৩১। ঐ. পৃঃ ৪৪

৩২। ঐ. পৃঃ ৬৮

৩৩। ‘সুর-গ্রাম’ বলতে গ্রাম ( scale ) নয়, পরস্তু সুর তথা রাগ অথবা স্বরই এখানে বুঝতে হবে।

উল্লিখিত হয়েছে, তন্মধ্যে বর্ষ স্তবের নাম হচ্ছে পন্-চেন্ (—পঞ্চম), তৃতীয়ের নাম স-লি-ছ (—ষড়্জ), সপ্তম বৃষ এবং চতুর্থ সহগ্রাম। এ-সব নাম যে ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্র হতে গৃহীত হয়েছিল তাতে কোন সন্দেহ নাই, হয়ত তাদের প্রয়োগ ছিল কিছু পৃথক।”৩৩

এই স্থিতিস্থিত প্রমাণগুলি দেখানোর উদ্দেশ্য এই যে, মধ্য-এশিয়ায় বিভিন্ন দেশ ও জাতিগুলির মধ্যে ভারতীয় ভাবধারার যে অল্পপ্রবেশ ছিল তবে নজির দেখানো। মতঙ্গ বৃহদ্বৈশীভে শবর, পুলিন্দ, কাষোজ, বঙ্গ, বাহ্লীক, অঙ্কু, ত্রবিড বা ত্রাবিডদের অনার্য হিসাবে গণ্য ক’রে তাদের তিন বা চার স্বর-যুক্ত গানকে মার্গ তথা অভিজাত শ্রেণী হিসাবে গ্রহণ করার অস্বীকৃতি জানিয়েছেন, কিন্তু আমাদের মনে হয়, মতঙ্গের সিদ্ধান্ত আপাতত যুক্তিসিদ্ধ বোলে মনে হোলেও অল্পসঙ্কানী ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গীর পরিপ্রেক্ষিতে দেখলে তারা কৌলিগ পাবার পথে উপেক্ষণীয় হয়তো নাও হোতে পারে, কেননা ঐসব দেশ ও জাতিও সংস্কৃতির আলোক দিয়ে ওদের সঙ্গীতকে যথেষ্ট-পরিমাণে সমৃদ্ধ করেছিল।

### বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে বিশ্বের সর্বত্র সঙ্গীতের বিস্তৃতি

ভারতবর্ষে বৈদিকযুগে বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচারকে কেন্দ্র ক’রেই সঙ্গীত সর্বত্র প্রসারতা লাভ করেছিল। যজ্ঞবেদীর পাশে সামগর্য অগ্নিতে আহুতি দেবার সময় নানান স্বরে ও ছন্দে সামগান করতেন। সেই সামগানই বিশ্বসঙ্গীতের মূল-উৎস। প্রধানত বাণিজ্যিক বাপারে ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীত অন্যান্য দেশে আমদানী হয়, তাই ভারতেতর সকল দেশ ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতধারার কাছে বিশেষভাবে ঋণী। যুদ্ধবিগ্রহ, ধর্মপ্রচার ও পারস্পরিক বিবাহের আদান-প্রদানও অবশ্য সকল জাতির ভেতর সঙ্গীতকলার বিস্তারের অন্ততম কারণ, পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ কার্ট সাচস্ অন্তত যজ্ঞ-সঙ্গীতের বিস্তৃতির বেলায় এ-কথাই স্বীকার করেছেন। ‘but on a cultural assimilation through age-long intercourse in warfare, trade and intermarriage’ )। ইসরায়েল ও ইজিপ্টের সঙ্গীত-প্রসারের প্রসঙ্গে তিনি উল্লেখ করেছেন: “Like Israel, Egypt had experienced a sudden importation

of foreign instruments and musicians”।<sup>১০৫</sup> খৃষ্টপূর্ব ১৮শ শতকে ইজিপ্ট যখন এশিয়ার দক্ষিণ-পশ্চিমাঞ্চল আক্রমণ করেছিল তখন সেখানকার অধীনস্থ রাজারা নানান রকমের বাজ্যযন্ত্রের সঙ্গে নতুনকী ও সঙ্গীতজ্ঞা নারীদের উপঢৌকন পাঠিয়েছিলেন। ঠিক সেই সময়ে ইজিপ্টের সঙ্গীত-সমাজে যথেষ্ট পরিবর্তন দেখা দিয়েছিল এবং এশিয়া থেকে বিচিত্র রকমের এবং নতুন ধরণের বাজ্যযন্ত্রেরও আমদানী হয়েছিল—“several new types of harps were introduced ; shrill oboes replaced the softer flutes ; lyres, lutes, and crackling drums were introduced from Asia”। ভারতবর্ষের হিন্দু-সন্ন্যাসী ও বৌদ্ধ ভিক্ষুকদের মতন ইজিপ্ট, গ্রীস, ইংলণ্ড প্রভৃতি দেশের ধর্মযাজকেরাও চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও সঙ্গীতের প্রসারতা ও উন্নতির জন্তে যথেষ্ট চেষ্টা করেছিলেন। পণ্ডিত কার্ট সাচ্স এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

“Historians of medieval and modern music would have to stress the creative role of monastic monks from Ireland in Carlovingian Germany ; of Burgundian masters in the Italian Renaissance ; of Italian composers all over Europe in the seventeenth century , of the Florentine Lully as creator of the French national opera ; of Handel’s music in England ; and of German music all over the world in the nineteenth century.”<sup>১০৬</sup>

শিল্পকলার জগতে জাতিভেদ নাই, তার অল্পশীলনে ও উন্নতিসাধনে গৃহবাসী ও বনবাসী উভয়েরই সমান অধিকার। তাছাড়া বনবাসীরা স্বজন-পরিজনঘেরা ক্ষুদ্র সংসারগণ্ডীর মধ্যে আবদ্ধ না থাকলেও বিশ্ব-সংসারের বন্ধন থেকে একেবারে নিমুক্ত নন, বিশ্বের কল্যাণের জন্তে তাঁরা আধ্যাত্মিক ও সাংস্কৃতিক জীবন-যাপন ও নিজস্ব অবদানে সমৃদ্ধ করতে সকল যুগে সকল সময়েই পারেন। সুতরাং কি প্রাচ্যে ও কি পাশ্চাত্যে সমষ্টিকল্যাণকামী সন্ন্যাসী, ভ্রমণ বা ভিক্ষু ও ধর্মযাজকেরা শিল্পে, সাহিত্যে, দর্শনে ও সঙ্গীতে অমূল্য আবিষ্কার ও নব-উদ্ভাবনের পন্থা সমগ্র বিশ্বকে দিয়ে গেছেন ও এখনো দিচ্ছেন।

সকল দেশের সঙ্গীতকলার পিছনে একটা ক্রমবিকাশের ইতিহাস আছে,

১০৫। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* ( 1944 ), p. 62.

১০৬। Ibid., p. 62.

আলোক ও অন্ধকারের বিচিত্র বিবর্তনকে নিয়ে সেই ঐতিহাসিক কাহিনী রচিত। ভারতবর্ষের সঙ্গীত-বিকাশের ইতিহাস আমরা এই গ্রন্থে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছি ব্রাহ্মণ ও আদ্যকালের যুগ থেকে আধুনিক কাল পর্যন্ত। কিন্তু তাহলেও ভারতীয় সঙ্গীতের সুবিস্তৃত ইতিহাসের অবতারণা করার আগে আমরা ভারতের কয়েকটা দেশের সঙ্গীতাবিস্তার সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেবার চেষ্টা করব। ইজিপ্ট, গ্রীস, এসিরিয়া, রোম, ইংলণ্ড, রাশিয়া, আরব, পারস্য প্রভৃতি দেশগুলির সামাজিক, রাজনৈতিক ও ধর্মজীবনের ভেতর দিয়ে সঙ্গীত বিচিত্রভাবে ক্রমবিকাশিত হয়েছিল। ইজিপ্টের কবরস্থানে রক্ষিত পাতায় লেখা প্রাচীনপ্রাচী (hieroglyphics) ও পাথর, মাটি প্রভৃতিতে নির্মিত লেখমালা, হেরোদোতাস, ষ্ট্রাবো ও গ্রীসের অন্যান্য দার্শনিক ও ঐতিহাসিকদের বিবরণ থেকে প্রমাণ হয় যে, ইজিপ্টের অধিবাসীরা বিশেষ করে ধর্মাহুঠানে, উৎসবে ও বিভিন্ন শোভাযাত্রায় সঙ্গীতের অহুশীলন করতেন। ক্রোয়েষ্ট উল্লেখ করেছেন, হেরোদোতাসের বর্ণনা থেকে জানা যায়, সঙ্গীতের প্রথম প্রবর্তন-ব্যাপারে ফ্রিজিয়ার নাগরিকদের সঙ্গে গ্রীসের অধিবাসীদের বেশ একটু মতবৈতনের সৃষ্টি হয়েছিল। খৃষ্টপূর্ব দু'হাজার বছর আগে দ্বিতীয় রামেসিসের (Rameses II) সময়ে গ্রীস যখন পিরামিডের দেশে পরিণত হয়েছিল, কর্মক্লাস্ত দাস-শ্রমজীবীদের ভেতর কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের বেশ প্রচার ছিল, স্ত্রী ও পুরুষ উভয়েই যোগদান করতেন স্বাধীনভাবে সঙ্গীতের মেলায়। তখন কি কি যন্ত্রের প্রচলন ছিল ও কিভাবে সঙ্গীতের অহুশীলন হোত তার নজির পাথরের গায়ে খোদাই-করা ভাস্কর্য ও চিত্র থেকে জানা যায়। ক্রোয়েষ্ট সে-সবের ঐতিহাসিক প্রমাণ দিয়েছেন এই বোলে যে, দাস-সঙ্গীত-শিল্পীরা (slave-musicians) বিভিন্ন বাস্তবজ্ঞের তথা সঙ্গীতের যথেষ্ট অহুশীলন করত :

"We find them constantly represented in the sculptures, in groups of from two to eight persons—some women and some men—playing on various instruments as the harp, pipe, flute; the harp, lyre, lute; double pipe, tambourine; the harp, double pipe, lute and flute (apparently the favourite collocation), the harp, double pipe, lute, lyre and tambourine, and other similar collocations" ৩৭

৩৭। Cf (ক) *The Story of Music* (1902), pp. 15-16, (খ) *History of Music*, p. 84.

গ্রীসের ধর্মরাজকেরা শিল্প-হিসাবে সঙ্গীতকে গ্রহণ করেছিলেন। তাঁরা ধর্ম ও বিশেষ বিশেষ রাজকীয় অহুষ্ঠানেও সঙ্গীতের প্রবর্তন করেন, ফলে গ্রীসীয় সমাজের সর্বসাধারণের মধ্যে সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রসার হয়েছিল।

### মধ্যপ্রাচ্যে ও পাশ্চাত্যে সঙ্গীত

ইজিপ্টের সঙ্গীতে রাগ ও স্বর-সঙ্গতি (melody and harmony) উভয়ই পাশাপাশিভাবে ছিল। গ্রীকদের কাছ থেকে ইজিপ্টবাসীরা সঙ্গীতের উপাদান পেয়েছিল এ-কথা ঐতিহাসিকেরা স্বীকার করেন। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতকে পীথাগোরাস গ্রীসীয় সঙ্গীতপদ্ধতির উন্নতি-বিধান করেন। আলিম্পাস্-দি-ক্রিজিয়ান্ গ্রীক-সঙ্গীতে বাঁশী বা বেগুন প্রচলন করেন। অবশ্য সৈনিক গীতশিল্পী তায়রুতেয়সের (Tyrtaeus) অবদানও বড় কম ছিল না। ইজিপ্টের অধিবাসীদের মতন গ্রীকেরা বিভিন্ন ক্রীড়ায়, ধর্মে ও উৎসব-অহুষ্ঠানে সঙ্গীতের বিশেষভাবে অহুশীলন করতেন। ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দে দেল্ফির (Delphi) ধ্বংসস্তুপের খনন থেকে সঙ্গীতের ও বিশেষ ক'রে এপোলোর উদ্দেশ্যে একটি গাথাগানের নিদর্শন পাওয়া গেছে।

রোমের কথা অবশ্য ভিন্ন। গ্রীকেরা রোমনগরী আক্রমণ করার পর থেকে রোমের অধিবাসীদের ভেতর সঙ্গীতশিক্ষার লিপ্সা জেগেছিল এবং সেই জাগৃতি-যজ্ঞের প্রধান পুরোহিতেরা ছিল গ্রীসের সৈনিক ও দাসগণ।

পাশ্চাত্যদেশে সঙ্গীতের প্রথম সৃষ্টি কিভাবে হয়েছিল তার চমকপ্রদ একটি কাহিনীর উল্লেখ করেছেন মাননীয় চ্যাপেল তাঁর সঙ্গীতের ইতিহাসে। তিনি লিখেছেন, হার্মিসের (Hermes) গাথায় বর্ণিত আছে : জন্মের পর হোমার কিলেনি পর্বতের (Mount Kyllene) ওপর তাঁর গুহার পাশে একটি কচ্ছপ দেখতে পান। তিনি তৎক্ষণাৎ কচ্ছপটিকে মেরে তার খোলাটি (shell) গ্রহণ করেন ও তাতে গল্পর চামড়া ও ভেড়ার অস্ত্র তৈরী সাতটা পর্দা (তঁাত) দিয়ে বাতায়ন্ত্র (lyre) সৃষ্টি করেন। সেটা কোণের (plectrum) সাহায্যে তিনি বাজাতেন।<sup>১২</sup> অনেকে বলেন, হোমার কচ্ছপের খোলাটি পেয়েছিলেন নীল (Nile)-নদের তীরে। রোবোথমের অভিমত যে, মৃদঙ্গের (drum) সৃষ্টিই প্রথমে হয়েছিল, কেননা তার গঠন ও বাজানোর রীতি

সহস্র ও সরল, বেণু ও বীণার ( pipe and lyre ) সৃষ্টি হয় তার ( মৃদঙ্গের ) পরে ।<sup>৯৯</sup> কিন্তু কার্ট সাচ'স বলেছেন : "Music began with singing."<sup>১০</sup> অনেকে আবার পাশ্চাত্যে সঙ্গীত-শ্রুতির গৌরব দিতে চান মার্কাসী, অরুফিউস, তারপেণ্ডার প্রভৃতি মনীষীকে । কারো কারো মতে খৃষ্টপূর্ব ২৩৪৮ অব্দে মহাপ্রাণ ( মহাপ্রলয়—Deluge ) আসার আগেই জুবল ( Jubal ) যজ্ঞ-সঙ্গীত তথা সঙ্গীতের সৃষ্টি করেছিলেন,—"the father of all such as handle the harp and organ".<sup>১১</sup>

ইংলণ্ডের আদিম অধিবাসীরা ছিলেন ব্রিটন । ব্রিটনেরা কণ্ঠ ও যজ্ঞ এই উভয় সঙ্গীত অত্যন্ত ভালবাসতেন । তাঁরা কবি, সাহিত্যিক ও সঙ্গীতজ্ঞদের বিশেষ শ্রদ্ধার চক্ষে দেখতেন । তাঁরা খৃষ্টধর্ম গ্রহণ করার পর উৎসব ও বিভিন্ন ধর্মীয়ুষ্ঠানে গ্যালেসিয়ান-চার্ট 'অলুয়ারী সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করেন । গ্রেগোরিয়ান-গাথাগান প্রবর্তিত হয় তারো অনেক পরে । শ্রাবনেরা ইংলণ্ড আক্রমণ কবলে ব্রিটনেরা সুপ্রাচীন কেন্টিক সঙ্গীতের উপাদানকে সঙ্গে নিয়েই ওয়েলস-পর্বতের উপত্যকায় আশ্রয় গ্রহণ করেন । হার্পকে তাঁরা অত্যন্ত শ্রদ্ধার চোখে দেখতেন । দাস-শিল্পীরা হার্প বাজাবার অধিকার পেত না । হার্প সাধারণত তিনটি শ্রেণীতে বিভক্ত ছিল : (১) রাজাদের জন্তে নির্বাচিত, (২) সঙ্গীত-শিক্ষক তথা পেনসার্ডদের জন্তে এবং (৩) গণ্যমান্য লোকদের জন্তে নির্বাচিত হার্প ।

শ্রাবনেরা যখন ইংলণ্ডে প্রবেশ করেন তখন সঙ্গে এনেছিলেন তাঁদের সঙ্গীত । তাঁরা সমাজে তখন ব্রাত্য হিসাবে পরিগণিত ছিলেন । পোপ গ্রেগরী ধর্মযাজকদের পাঠিয়ে তাঁদের খৃষ্টানধর্মে অভিবিক্ত করেন । তখন থেকেই খৃষ্টান-চার্ট ও মঠগুলিতে গ্রেগোরিয়ান-উপাসনার প্রবর্তন হয় । সেই উপাসনায় প্রধানভাবে থাকত সঙ্গীত । ৬৭২-৭৩৫ খৃষ্টাব্দের ভেতর ইংরেজ সম্রাসী ও ঐতিহাসিক বিডি ( Bede ) একজন সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতশিল্পী ছিলেন । ক্যান্টাব-বারির ধর্মযাজক সেন্ট ডান্‌ষ্টানও ( St. Dunstan—৯২৫-৯৭৫ ) সঙ্গীতজ্ঞ হিসাবে বিশেষ খ্যাতি অর্জন করেছিলেন । কতকগুলি চার্চে তিনি এবং

৯৯ । Cf. রোবোথম : *History of Music*, p. 2

১০ । Cf. সাচ'স : *The Rise of Music in the Ancient World* ( 1944 ), pp. 21-22.

১১ । Cf. ক্রোয়েট : *The Story of Music* ( 1902 ), p. 11.

উইন্সেচটারের বিশপ এল্‌ফ্রে (১০৫-১১১ খৃঃ) অর্গ্যান ও সঙ্গীতের প্রবর্তন করেন। তখনকার সময়ে চার্চ ও মঠের সন্ন্যাসীরা সঙ্গীতজ্ঞানকুশলী ছিলেন—  
 “The monks of the time were musicians themselves and it is to them that the suppression of the romantic and erotic songs of the Saxons is ascribed.”<sup>১৭</sup>

খৃষ্টীয় ১১শ শতাব্দীতে নরম্যানদের অভিযানের পরও ইংলণ্ডে সঙ্গীতের অহুশীলনে কোন দৈন্ত দেখা দেয়নি। যুদ্ধক্ষেত্রেও সৈনিকেরা সঙ্গীতকে তাদের জীবন-মরণের সঙ্গী করেছিল। নরম্যানদের যুদ্ধাভিযানের পর সঙ্গীত-শিক্ষকদের বলা হোত মিন্স্ট্রেলস্ (minstrels)। প্রথম রিচার্ড (১১৫৭-১১৯৯ খৃষ্টাব্দ) সঙ্গীত ও কাব্যের পরম-পৃষ্ঠপোষক ছিলেন এবং নিজেরও তিনি বীণা (lyre) বাজাতে পারতেন। প্যালেষ্টাইন থেকে প্রত্যাবর্তনের পর তিনি যখন কারারুদ্ধ হন তখন কারাগৃহে তাঁকে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন প্রফ্রেয় ব্লণ্ডেল (Blondel)। শোনা যায় ১১৩৩-১১৪৯ খৃষ্টাব্দের ভেতর দ্বিতীয় হেনরীই ‘ডক্টর অব মিউজিক’ এই পদবী-দানের প্রথম প্রবর্তন করেন। অনেকের মতে, ঐ পদবী প্রবর্তিত হয় আনুমানিক ১২০৭ খৃষ্টাব্দে রাজা জনের রাজত্বকালে। তৃতীয় হেনরীর রাজত্বকালে খৃষ্টীয় ১১৮০-১২৫০ শতাব্দীতে ইভ্‌স্‌হামে ওয়াল্টার ওডিংটনের (Walter Odington) অভ্যুদয় হয়। তিনিই প্রথমে সঙ্গীতের স্বরগুলিকে ছোট, বড় ও দ্বিগুণ ইত্যাদি করে সাতটি অক্ষরের দ্বারা স্বর-লিখনের প্রবর্তন করেন। মোটকথা স্বরলিপির প্রচার হয় তাঁর সময় থেকেই। ১৩৪০-১৪০০ খৃষ্টাব্দে চসারের সময়ে সর্বসাধারণের শিক্ষণীয় হিসাবে সঙ্গীত গৃহীত হয়। খৃষ্টান-চার্চের সন্ন্যাসী ও সন্ন্যাসিনী সকলেই সঙ্গীতের একান্ত পক্ষপাতী ছিলেন।<sup>১৮</sup>

পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ইতিহাস থেকে জানা যায়, সঙ্গীতে স্বরলিপিপ্রথার ক্রমবিকাশ ও উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতেরও বিস্তৃতি হোতে থাকে। ১২৮০-১৩২০ খৃষ্টাব্দে পাডুয়ার মার্চেট্টাস (Marchettus of Padua), ১৩৩০-১৪০০ খৃষ্টাব্দে প্যারিস জন্ ডি মুরিস, খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীতে রিভিঙের ধর্মযাজক জন্ অব ফর্নসেই প্রভৃতি শিল্পীরা সঙ্গীতধারার উন্নতিসাধন করেন।

১৭। স্যার এস. এম. টাকুর : *Universal History of Music* (1896), p. 158.

১৮। *Ibid.*, p. 258.



অবশ্য ১৪শ শতাব্দীতে ইংলণ্ড, নেদারল্যান্ড, ফ্রান্স, জার্মানি ইত্যাদি দেশে সঙ্গীত-রচনার কাজ বিশেষভাবে প্রসার লাভ করেছিল।

১৪শ—১৬শ শতাব্দীর মধ্যে গুইলম্ ডাকে ( ১৩৫০-১৪৩২ খৃ° ), জোহান ওকেনহেইম ( ১৪৩০-১৫১৩ খৃ° ), জোহান-ডি-প্রেস ( ১৪৪৫-১৫২১ খৃ° ), উইলার্ট ( ১৪২০-১৫৬৩ খৃ° ), ওল্যাণ্ডো লাসাস ( ১৫২০-১৫২৪ খৃ° ) প্রভৃতি মনীষীরা পাশ্চাত্যে সঙ্গীতের প্রচারকল্পে আত্মনিয়োগ করেন। তাছাড়া ১৫০৩-১৫১৩ খৃষ্টাব্দে দ্বিতীয় জুলিয়াস বেলজিয়ামের সঙ্গীতশিল্পীদের রোমে আহ্বান করেন ও তাঁদের ওপর চার্চীয় সঙ্গীতের ( Church-music ) ভার অর্পণ করেন। সেই সময়ে অর্গ্যানযন্ত্রের আবির্ভাব হয়; তার আগে প্রাচীন হাইড্রোলিক বা জল-অর্গ্যানের প্রচলন ছিল। ১৫০২ খৃষ্টাব্দে ফসেম্বোর্গের মুদ্রাকর অট্টোভিও পেট্রুসি চলমান খাডুনির্মিত অক্ষরের সাহায্যে সঙ্গীতিক গ্রন্থগুলিকে মুদ্রিত করেন। ইনি ইতালীয় অধিবাসী ছিলেন, তাই সেই সময়কার সঙ্গীতে উন্নতির জন্তে ইতালীর নিকট পাশ্চাত্য শিল্পীরা গুণী। ১৫০০ খৃষ্টাব্দে গানে ইতালীয় পদ্ধতির ( Italian School ) প্রচলন হয়। ১৫৪৫ খৃষ্টাব্দে ইতালীয় শিল্পী ফেষ্টার পরিচালনায় সেই পদ্ধতির যথেষ্ট উন্নতি সাধিত হয়। অবশ্য ১৫২৪-১৫২৪ খৃষ্টাব্দের মধ্যে প্যাগেল্লিন নামে আর একজন সঙ্গীত-মনীষীর নাম শোনা যায়। ইনি ভ্যাটিকান-উপাসনার জন্তে সঙ্গীত ( Masses ) রচনা করেন, তাই রোমীয় চার্চেও সঙ্গীতের অনুশীলন তখন থেকে প্রচলিত হয়।

খৃষ্টীয় ১৫৪০-১৬১২ অব্দে গেন্ত্রিএলি নামে একজন ইতালীয় সঙ্গীত-শিল্পী পাশ্চাত্য সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতিসাধন করেন। তিনিই বলতে গেলে—প্রথমে সমবেতভাবে অর্কেস্ট্রা-সঙ্গীতের প্রচলন করেন। সেই অর্কেস্ট্রা গঠিত হোত : একটি ভাওলিন ( বেহালা ), তিনটি কর্ণেট ও দুটি ট্রুম্বোনেসের সমন্বয়ে। তবে একথা ঠিক যে, খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে পাশ্চাত্যে যন্ত্র-সঙ্গীতের নির্দিষ্ট কোন রূপ ও প্রচলন না থাকায় বর্তমান আকারের অর্কেস্ট্রার প্রবর্তন ঠিক কোন সময় থেকে হয় তার নির্ণয় করা কঠিন।<sup>১৪</sup>

এরপর অপেরার সৃষ্টি হয়। ১৫২৪ খৃষ্টাব্দে পেরি, খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীর

১৪। (ক) জোয়েট : *The Story of Music* (1902), p. 63; (খ) Cf. *The Musical Companion* (1949) edited by A. L. Bacharach, pp. 95-648.

মাঝামাঝি ফিলিপ-ডি-নেরি, এমিলিও-ডিল্-ক্যভালিয়ে প্রভৃতি অপেরা-সঙ্গীতের উন্নতিসাধন করেন। খৃষ্টীয় ১৪৮৩-১৫৪৬ অব্দে লুথারের সময়ে সঙ্গীতের আবার নূতন ক'রে সংস্কার সাধিত হয় এবং সেই সংস্কার-যজ্ঞের হোতা কেবল লুথারই ছিলেন না, সঙ্গীতজ্ঞানী শাজ্, কাইজার, গ্রান্ প্রভৃতিও ছিলেন। সে-সময়ে রোম্যান্ পেন-সঙ্গীতের পরিবর্তে কোরাল-সঙ্গীতের (Choral) প্রচলন হয়।

খৃষ্টীয় ১৫৩৫-১৫৩৭ অব্দের মধ্যে অষ্টম হেনরীর সময় ধর্ম-প্রতিষ্ঠানগুলি নানান কারণে পরিত্যক্ত হয় এবং নূতন চার্চের প্রতিষ্ঠা হয়। সেই সময়ে পাশ্চাত্য সঙ্গীতের জগতেও এক বিরাট পরিবর্তন দেখা দেয়। ঐতিহাসিকেরা সেটাকে এলিজাবেথের স্বর্ণযুগ বলেন। তখন থেকেই নূতন ভাব ও প্রেরণা নিয়ে মার্লবেকে (১৫২৩-১৫৮৫ খৃ), ট্যালিস্ (১৫২২-১৫৮৫ খৃ), বার্ভে (১৫৪৩-১৬২৩ খৃ), ফ্যারাস্ট্ (১৫৩৮-১৫৮০ খৃ) ও বুল্ (১৫৬৩-১৬২২ খৃ) প্রভৃতি মনীষীরা চার্চীয় সঙ্গীত রচনা করতে আরম্ভ করেন।

তারপর নানান পরিবর্তনের পর খৃষ্টীয় ১৬৮৫-১৭৫২ অব্দের মধ্যে জোহান্ সেবাষ্টিয়ান্ বাক্ (১৬৮৫-১৭৫০ খৃ) ও জর্জ ফ্রেডারিক হ্যাণ্ডেল (১৬৮৫-১৭৫২ খৃ) প্রভৃতির আবির্ভাব হয়। বাক্ ও হ্যাণ্ডেল পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভেতর নবপ্রেরণা সৃষ্টি করেন। ১৭৩২-১৮০২ খৃষ্টাব্দে হাইডেন সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতি-বিধান করেন। তিনি রচনা করেন ১১৮টা সিম্পনী, ৮৩টা কোয়ার্টেট, ২৪টা কনসার্টো, ২৪টা ট্রায়ো, ৪৪টা সোনাতা, ১২টা অপেরা, ১৫টা মাস্, ৪০০টা অড্-ডান্স্, এবং ১৬৩টা ব্যারিটোন-পিস্। সিম্পনী-সঙ্গীতে হাইডেনের অশেষ কৃতিত্ব থাকলেও 'চেম্বার-মিউজিক' রচনায়ই তিনি ছিলেন অদ্বিতীয়। ১৭৫৬-১৭৯১ খৃষ্টাব্দ মোজার্টের (Mozart) যুগ। তিনি জীবিত ছিলেন মাত্র ৩৫ বছর এবং এই অল্প সময়ের মধ্যে অপেরা-সঙ্গীতের জগতে তিনি এক যুগান্তর সৃষ্টি করেছিলেন। তবে মোজার্টের শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত ছিল মাস্ (Masses)। তিনি ৪২টা সিম্পনী রচনা করেছিলেন। যন্ত্র-সঙ্গীতকে একক ও সমবেত এই দু'রকমভাবেই তিনি পরিচালনা করতে পারতেন। বলুতে গেলে প্রাচীন ইতালীয় অপেরায় তিনি নূতন প্রাণসঞ্চার করেন। ১৭৭০-১৮২৭ খৃষ্টাব্দ বেটোভেনের (Beethoven) যুগ। দুঃখ-দারিদ্রের সঙ্গে যুদ্ধ ক'রে তিনি জীবনে প্রভূত সাফল্য অর্জন করেছিলেন। পিয়ানোফোর্ট-সঙ্গীতের রচয়িতা হিসাবে তিনি সমগ্র পাশ্চাত্য জগতে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিলেন।

বেটোভেনের আগে কোরেলি ( ১৬৫৩-১৭১২ খৃ ), টরেলি ( ১৬৮৩-১৭০৮ ) বেণ্ড ( ১৭২২-১৭২৫ খৃ ), ট্যামিজ ( ১৭১২-১৮০১ খৃ ), গোসেক ( ১৭৩৩-১৮২২ খৃ ), ভ্যানহল ( ১৭৩২-১৮১৩ খৃ ), প্রভৃতির অভ্যুদয় হয়। ওয়েবার ( ১৭৮৬-১৮২৬ খৃ ), শুবার্ট ( Schubert—১৭৯৭-১৮২৮ খৃ ), মেণ্ডেলসন্ ( ১৮০২-১৮৪৭ খৃ ), শুম্যান ( ১৮১০-১৮৫৬ খৃ ), বার্লিওর্ড ( ১৮০৩-১৮২৬ খৃ ), রোমিয় শিল্লী ভার্ডি ( ১৮১৪-১৯০১ খৃ ) প্রভৃতি মনীষীরাও পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভাণ্ডারকে পরিপূর্ণ করেছিলেন। এ-ছাড়া বর্তমান বিংশ শতাব্দীতে ইংলণ্ড ও আমেরিকায় অসংখ্য সঙ্গীতশিল্পী ও সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অগ্রগতিকে সাফল্যমণ্ডিত করেছেন ও করছেন।

ভারতবর্ষ, গ্রীস, রোম, ইংলণ্ড, ইতালী, স্পেন, ফ্রান্স প্রভৃতি সকল দেশে গোড়াকার দিকে সঙ্গীত ছিল ধর্মাহুষ্ঠানের সঙ্গে জড়িত; মন্দির ও চার্চের উপাসনার মাধ্যমে হোত সঙ্গীতের অহুশীলন। ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাচীন বিকাশের কথা ছেড়ে দিলে মধ্যযুগে নেরোর ( Nero ) মৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতকলা গোড়াপন্থী খৃষ্টানদের হাতে গিয়ে পড়েছিল। স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এর পরিচয় দিতে গিয়ে উল্লেখ করেছেন :

“In the first ages of the church, music formed an important item of divine worship, and it is supposed that it was the solemn music of the Temple, derived from the ancient Jews, and communicated with the psalms, to the Christians, by the first teachers of the religion.”<sup>১৫</sup>

কনষ্টানটাইন-দি-গ্রেটের পুত্র সম্রাট কনষ্টানটিনাসের রাজত্বের সময়ে সঙ্গীত খৃষ্টান-চার্চের উপাসনার একটি অপরিহার্য অংশ-রূপে পরিগণিত হয়েছিল। থিওডোসিয়াসের রাজত্বকালে সেন্ট এম্ব্রোস ‘ক্যান্টাস্ এম্ব্রোসিয়ানাস্’ ( *Cantus Ambrosianus* ) নামে সঙ্গীতের একটি নূতন ধারার প্রবর্তন করেন। সেই পদ্ধতিতে চারটি প্রামাণিক বা প্রধান গ্রামের ( authentic or principal modes ) প্রচলন ছিল : ডোরিয়ান ( Dorian, from D to d ), ফ্রিজিয়ান ( Phrygian, from E to e ), ইয়োলিয়ান ( Æolian, from F to f ) ও মিক্সোলিডিয়ান ( Mixolydian, from G to g )। গ্রীকেরা এই চারটি ধারার নামকরণ করেছিলেন : প্রোতোস্

ভারতেতর অন্যান্য দেশকে ভারতই সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল ৪১

বা প্রথম, দ্বিতীয় বা তৃতীয়, ত্রিতোন্ বা তৃতীয় ও তেতারতোন্ বা চতুর্থ ( *protos, deuterios, tritos, tetartos* )। পোপ সেন্ট্, গ্রেগরী সেন্ট্ এ্যাস্ট্রাসের চারটি গ্রামের গ্রীসিয় স্বরনামকে রোমক অক্ষরে প্রকাশ করেন। পোপ ভিটালিয়ান চার্চে সেই সময় অর্গ্যানের প্রবর্তন করেন। গ্রেগোরিয়ান-প্লেন-সঙ্ ( *Plain-song* )-এর প্রচলনও সেই সময়ে হয়। গার্বার্ট স্কোলাস্টিকাস্ অর্গ্যান-যন্ত্রটির আরো সংস্কার-সাধন করেন। আরেজু-র ( *Arezzo* ) বেনেডিক্টাইন খৃষ্টান-মন্দিরে (চার্চে) শিল্পী গুইডো আবার নূতন সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করেন। তার ফলে রোম ও ইতালীর কোন কোন অংশে সঙ্গীতে নূতন পরিবর্তন দেখা দেয়। খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীতে বোকাসিয়ো এবং ১৫শ শতাব্দীতে প্রসিদ্ধ অর্গ্যান-বাদক ক্লোরেন্সের এ্যান্টোনিয়ো সঙ্গীতের গতিকে পুনরায় উন্নততর আকারে প্রবর্তিত করেন। খৃষ্টীয় ১৪৫০-১৪৯০ শতাব্দীর মধ্যে ব্রাবান্টের জন্ টিক্টোর সঙ্গীতে নেপোলিটান-ধারার ( *Neapolitan School* ) প্রবর্তন করেন। খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে কাউন্ট গিয়াকোমো কর্সি অপেরার অভিনয় শুরু করেন। খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীতে ইতালীতে বহু প্রতিভাবান সঙ্গীতজ্ঞের অভ্যুদয় হয়েছিল; তাঁদের মধ্যে দ্বিতীয় বারানেলো ( ১৭০৩-১৮০৫ খৃ ), নিক্কোলা পিচ্চিনি ( ১৭২৮-১৮০০ খৃ ), গিওভান্নি-ব্যাট্টিস্তা-বোনোন্সিনি; সেবাস্তিয়ানো নাভোলিনি ( ১৭৬৮-১৭৯৯ খৃ ), মার্টিনি ( ১৭০৬-১৭৮৪ খৃ ), গাইসেন্জে-টার্টিনি ( ১৬৯২-১৭৭০ খৃ ) প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। খৃষ্টীয় অষ্টাদশ ও উনবিংশ শতাব্দীতে অপেরা, ট্যারান্টুলা-নৃত্য ( দক্ষিণ ইতালীর নৃত্য ), কনসার্ট ও বিভিন্ন সঙ্গীত বিস্তার লাভ করে। ইতালী যথার্থই সঙ্গীতের দেশ; শিল্পীরা সেখানকার বেশ সৌখীন, মেজাজী ও ভাবপ্রবণ।

ভারতেতর অন্যান্য দেশকে ভারতই সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল

ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, বিদেশ থেকে সঙ্গীতের আমদানীতে প্রত্যেক দেশের সঙ্গীত-ভাণ্ডার সমৃদ্ধ হয়েছিল এবং সেই বিদেশের পরিচয় দিতে গিয়ে পাশ্চাত্য ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারেরা ব্যবহার করেছেন 'from abroad', 'from the East', 'from the middle east' প্রভৃতি শব্দগুলি; অথবা উল্লেখ করেছেন—পাশ্চাত্য প্রাচ্যের তথা 'Eastern music'-এর কাছে

৯০। এম. ডি. কাল্‌ভোকোরেনী রাশিয়ার জাতীয় সঙ্গীতের বিকাশের প্রসঙ্গে লিখেছেন : "Russian national music owes much to the influence of native folk-music, and also of Eastern music"।<sup>১১</sup> একথা ঠিক যে, লোকসঙ্গীত থেকেই বিচিত্র রকমের অভিজাত ও উন্নত সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু তাহলেও বিদেশী সঙ্গীতের হোঁচরাত অনেক দেশের সঙ্গীতের পিছনে থাকা স্বাভাবিক। বিশ্ব-সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে প্রমাণ হয়, ভারতবর্ষ এমন একটা আদিম ও স্বপ্রাচীন দেশ যেখানে সাহিত্য, কাব্য, শিল্প, দর্শন ও সঙ্গীতের হয়েছিল প্রথম সৃষ্টি ও সে-সমস্তই বাণিজ্যিক অভিযান ও ধর্ম-প্রচারের মাধ্যমে ভারতের বাইরে ভিন্ন ভিন্ন সভ্যদেশের ভেতরে ছড়িয়ে পড়েছিল। রোম, আরব অথবা পারস্যদেশ ভারতবর্ষকে সঙ্গীতের উপাদান জোগায় নি, বরং আরব ও পারস্যই এবং বিশেষ করে গ্রীস ভারতের কাছ থেকে সঙ্গীতের মালমশলা গ্রহণ করেছিল। স্বামী অভেদানন্দ তাই সঙ্গীতের গ্রাম ও স্বর-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

"And the scale with seven notes and three octaves was known in India centuries before the Greeks had it. Probably the Greeks learnt it from the Hindus."

মাননীয় ডানিয়েলুও অনুমান করেছেন :

"Greek music, like Egyptian music, most probably had its roots in Hindu music, or, atleast, in that universal system of music much of which the tradition has been fully kept only by the Hindus."<sup>১২</sup>

ডাঃ বার্ণেট ( Dr. Burnet ) গ্রীসে পীথাগোরাসের সময়ে একটা বীণার ( lyre ) পরিচয় দিয়েছেন, তাতে সাতটি তার সংযুক্ত ছিল। সাতটি তার বা তন্ত্রীযুক্ত লায়ার ( lyre ) সম্ভবত আমাদের সাতটি তার-বিশিষ্ট চিত্রাবীণার মতন এবং চিত্রাবীণাই পরে সেতারযন্ত্রে নব-রূপায়িত হয়। গ্রীক-দার্শনিক পীথাগোরাস ভারতবর্ষে এসেছিলেন ও সঙ্গে নিষে গিচ্ছিলেন ধর্ম, দর্শন ও সাহিত্যের মতন হিন্দু-সঙ্গীতেরও অনেক উপাদান,

৯০। প্রজ্ঞানানন্দ : 'রাগ ও রূপ' ( ১৩৫৬ ), পৃঃ ৪৪

৯১। Cf. *A Survey of Russian Music* (1944), p. 11.

৯২। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* ( 1943 ), pp. 159-160,

সুতরাং সৈদিক থেকে গ্রীস যে ভারতবর্ষের অনেক-কিছু বিষয়ের জ্ঞানলাভ ক'রে তার সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ ও সমৃদ্ধত করেছিল একথা ঐতিহাসিকমাত্রেই স্বীকার করেন। ডাঃ বার্গেট উল্লেখ করেছেন : “In the time of Pythagoras the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of his discoveries.”<sup>১১</sup> পণ্ডিত লেসী ও’লিয়ারীও বলেছেন : “The Pythagorean elements probably can be traced ultimately to an Indian source.”<sup>১২</sup>

### রাশিয়ার সঙ্গীতের বিকাশ

রাশিয়ার সঙ্গীতও গড়ে উঠেছিল সেখানকার জাতীয় ও লোকসঙ্গীতকে ভিত্তি ক’রে। রোম, গ্রীস, ইতালী, ইংলণ্ড, জার্মানীও পরিপুষ্ট করেছিল রাশিয়ার সঙ্গীত-বিকাশকে। এক্ষেত্রে ভাবকে কোন দেশ কোনদিনই ভালবাসে না, সুতরাং প্রত্যেক জিনিসের ক্রমপরিবর্তন অপরিহার্য। রাশিয়ার সঙ্গীত পরিপুষ্ট লাভ করেছিল খৃষ্টীয় ১৮শ-১৯শ শতাব্দীতে অপেরা-সঙ্গীতের ভেতর দিয়ে। রোম্যান্টিসিজিমের অহুপ্রবেশ রাশিয়ার সঙ্গীতে এক নবযুগের সূচনা করেছিল। কোন কোন গ্রীক ঐতিহাসিক উল্লেখ করেছেন, খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীর শেষভাগে গ্রীকেরা যখন গ্রীসের উত্তরদেশীয় অধিবাসীদের বিরুদ্ধে যুদ্ধাভিযান করেছিলেন তখন তিনজন বন্দীকে তাঁরা শুল্লিত ক’রে নিয়ে আসেন। বন্দীদের হাতে অস্ত্রের পরিবর্তে ছিল সিথার (Cithers ; স্লাভনিক ভাষায় *Gusil*)। বন্দীরা জাতিতে ছিল স্লাভ, পশ্চিম সাগরের সীমান্ত তথা বাল্টিক থেকে আগত, তারা ছিল সত্যিকারের সঙ্গীতশিল্পী, সৈনিক নয়।<sup>১৩</sup> খৃষ্টীয় ১০ম শতাব্দীতে সম্রাট কন্সটান্টাইন পোফাইরোজেনিটাসও বাইজান্টিয়ামে তাঁর উপাসনা স্লাভ-সঙ্গীতের মাধ্যমে করতেন।

সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ কালভোকোরেশী উল্লেখ করেছেন : “ভাস্কর্য, ফ্রেস্কোচিত্র, ঐ ধরণের স্মৃতিপ্রস্তর ও অগ্ন্যস্ত্র যুগের গ্রন্থকারদের প্রমাণপঞ্জী থেকে খৃষ্টীয়

১১। Cf. *Greek Philosophy, Thales to Plato* ( 1943 ), pp. 45—46.

১০। Cf. *Arabic Thought and Its Place in History*, p. 10.

১১। Cf. *A Survey of Russian Music* ( 1944 ), p. 17.

১০ম শতাব্দীর সঙ্গীতের যথেষ্ট নিদর্শন পাওয়া গেছে। ১০ম শতাব্দীতে আকমেই-ইব্ন-ফাডলান নামে একজন আরববাসী ভ্রমণকারী তীরবর্তী বুলগেরিয়ানদের বাসভূমি পরিদর্শন করেন এবং সেখানকার উচ্চপদস্থ একজন বুলগেরিয়ানবাসীর অন্ত্যেষ্টিক্রিয়া-অস্থানের বিবরণ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন, শব্দাঙ্কনে যে-উপাসনা হয়েছিল তাতে রীতিমত সঙ্গীত ছিল এবং যুতের স্বতন্ত্র উদ্দেশ্যে শব্দভূমিতে একটি বাণ্যযন্ত্রও রাখা হয়েছিল। ঠিক ঐ সময়ের আর একজন লেখক ওমর-ইব্ন-দষ্টা-ও উল্লেখ করেছেন, কুয়ফ বা কিয়েফের (Kooyaf or Kief) শ্রাভেরা বিচিত্ররকমের তন্ত্রীযুক্ত যন্ত্র ও বাঁশীর ব্যবহার জানত।”<sup>৮২</sup>

উপরিউক্ত প্রমাণ থেকে একথা পরিষ্কারভাবে জানা যায় যে, রাশিয়ার আদিম সঙ্গীত ছিল লোকসঙ্গীত। তারপর সঙ্গীত-সংস্কৃতির জাগরণ আসে দক্ষিণ ও পূর্বদেশ থেকে : প্রথমে গ্রীস ও রোম ও পরে বাইজান্টিয়াম্ ও আরববাসীদের কাছ থেকে। ক্রমে খৃষ্টীয় ১০ম শতাব্দীতে বুলগেরিয়ানবাসী ও ভ্রমণকারী তীরবাসী সমস্ত দক্ষিণ-শ্রাভদের ভেতর সঙ্গীত ছড়িয়ে পড়ে। সেই সময়ে রাশিয়ার জাতীয় বা দেশী বাণ্যযন্ত্রগুলির বিশেষ প্রচলন ছিল—“At that time, there existed typically national Russian instruments, different from those in use elsewhere that came to be imported.”<sup>৮৩</sup> ভারতে প্রাচীন যুগে যেমন বেণু ও বীণার প্রচলন সকল শিল্পীর মধ্যে ছিল, কেবল রাশিয়া কেন, জার্মানী ইংলও রোম গ্রীস প্রভৃতি প্রাচীন দেশগুলিতেও ঐ দুটি যন্ত্রের অস্থূলন হোত। ভারতবর্ষে নানান বৈদিক ও পৌরাণিক দেবতাদের পূজায় ও উপাসনায় যেমন বিচিত্র লোকসঙ্গীতের প্রচলন ছিল, রাশিয়াতেও ঠিক তাই। কাল্ভোকোরেশী তাই উল্লেখ করেছেন,

“No actual example of primitive Russian music is known, \*\*, Countless references to the old mythological deities occur, and also much

৮২। “Other evidence is provided by sculptures, frescoes, and similar monuments, as well as by writers of different periods. In the tenth century \* \* \* used by the Slavs of Kooyaf, or Kief.”—*A Survey of Russian Music* (1944), p. 18.

৮৩। Ibid., p. 18.

that would be meaningless except in connection with sun-worship, tree-worship, and so on.”<sup>১৮</sup>

কেবল রাশিয়া কেন, সকল দেশের প্রাচীন সমাজের দিকে তাকালে আমরা দেখব, সামাজিক রীতিনীতি ও বিশ্বাসের ধারা প্রায় এক রকমই ছিল। সকল ধারার মূল বা সৃষ্টিকেন্দ্রও নিশ্চয় একটি ছিল এবং প্রাচীন ইতিহাস অল্পসন্ধান করলে ভারতবর্ষকেই সেই মূল সৃষ্টিকেন্দ্র হিসাবে গণ্য করা সম্ভব হবে।

প্রাচীন রাশিয়ার গান বা সঙ্গীতের অবস্থার সঙ্গে প্রাচীন ভারতের গানের বিকাশের যথেষ্ট মিল এবং এই মিল বা ঐক্য সকল প্রাচীন সভ্যদেশের সঙ্গীত-বিকাশের সঙ্গেই পাওয়া যায়। প্রাচীন ভারতে বৈদিক গানের প্রচলন ছিল এবং কি রকম সহজ সরলভাবে তার অনুশীলন হোত আমরা ‘আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত’ অধ্যায়ে সে-বিষয়ে আলোচনা করেছি। একটি দু’টি অথবা তিনটিমাত্র স্বরে লীলায়িত ছিল সকল দেশেরই প্রাচীন সঙ্গীত, পরবর্তী যুগে সুরুচি, গ্রহনীশক্তি ও বুদ্ধির ক্রমোন্নতির সঙ্গে সঙ্গে মানুষের ও বিশেষ করে শিল্পীদের কাছে সেগুলি প্রতীত হোত সহজ সরল ও বৈচিত্র্যহীন সঙ্গীত হিসাবে। শিল্পীদের মাঝে হয় অসন্তোষের সৃষ্টি ও সেই অসন্তোষ এনে দিয়েছিল নব-সৃজনের প্রেরণা তাঁদের মনে এবং তার জন্মেই পরবর্তী বিকাশের পথ হয়েছিল উন্মুক্ত। লেখক কাল্‌ভোকোরেশী রাশিয়ার প্রাচীন সঙ্গীত-সম্বন্ধে বলেছেন,

“As to the music, all that could be said would be merely conjectural. It is clear enough, however, that archaic features are present in many of those folk-tunes. \* \* But, during all these centuries and long after, no art-forms, even rudimentary, seem to have been evolved from that folk-music.”

রাশিয়ার সঙ্গীতে মাধুর্য ও কোলিত্তের রূপ সৃষ্টি হয়েছিল অনেক পরের যুগে এবং কাল্‌ভোকোরেশী বলেছেন, সে-সৃষ্টির পিছনে ছিল বিদেশের প্রেরণা—  
“were importations from abroad.” গ্রীস, রোম, ইংলও এবং এমন কি আরব ও পরস্তের ইতিহাসেও ঐ সকল দেশের অভিজাত শিল্প ও সঙ্গীতের বেলায় বিদেশী প্রভাবকে স্বীকার করা হয়েছে, কিন্তু বিদেশী প্রভাবের মূল-উৎসটি



সঙ্গীতকারের কোন্ দেশ, কোন ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারই তার বিবরণ সুপরিস্ফুটভাবে দিতে পারেন নি। অথচ ভারতের ঐতিহ্য ও প্রাচীনত্বকে সকল দেশের মনীষীরাই মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন।

খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দীতে প্রথমে সঙ্গীতের স্বরলিপি ও সঙ্গে সঙ্গে বাইজান্টাইন চার্চ-সঙ্গীতের প্রবর্তন হয়। ঠিক সেই সময়ে নৃত্য, গীত ও বিভিন্ন বাস্তবজ্ঞেরও প্রচলন হয়। খৃষ্টীয় ১১৬২ অব্দে কিয়েফ নগরী বিধ্বস্ত হয় ও তার পরিবর্তে নভ্গোরোড সভ্যতা ও সংস্কৃতির কেন্দ্ররূপে পরিণত হয়। আবার খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর শেষভাগে মস্কো রাশিয়ান সভ্যতার কেন্দ্ররূপে নির্বাচিত হয়। ঐ সময়ে রাশিয়ার সঙ্গে ইতালী, জার্মানী, তুরস্ক ও এশিয়ার অন্তর্গত বোধায়ার সাংস্কৃতিক যোগাযোগ অক্ষুণ্ণ ছিল, ফলে ঐ সকল দেশের সঙ্গীতের ধারা রাশিয়ার সঙ্গীতকেও পরিপুষ্ট করেছিল। তৃতীয় গ্র্যাণ্ড ডিউক আইভান খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীতে শোফিয়া পালিওলোগোস্ নাম্নী গ্রীক রাজকুমারীকে বিবাহ করেন। সেই বিবাহ-বাসরে সঙ্গীতের এক বিরাট জলসার আয়োজন হয়েছিল। খৃষ্টীয় ১৪২০ শতাব্দীতে জোহান সালভেটার নামে একজন অর্গ্যান-বাদক তাঁর ভ্রাতার সঙ্গে মস্কো-নগরীতে আসেন। সে-সময়ে একটি কোর্ট-চ্যাপেল প্রতিষ্ঠিত হয় এবং তাতে ৩৫জন গায়ক নিযুক্ত ছিল। খৃষ্টীয় ১৬০৫-১৬০৬ অব্দে ডিমিট্রি-দি-ইম্পোস্টিয়ার-এর রাজত্বকালে আবার পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অঙ্গুলীলন আরম্ভ হয়। খৃষ্টীয় ১৬৪৫-১৬৭৬ অব্দে মিখালোভিচের রাজত্ব-সময়ে পাশ্চাত্য দেশের সঙ্গে রাশিয়ার সম্পর্ক আরো নিবিড়তর হোয়ে উঠেছিল। ১৬৭২ খৃষ্টাব্দে কোর্ট-থিয়েটার গড়ে ওঠে। স্লাভ ও ককেশিয়ান সঙ্গীতের সঙ্গে পোলিশ-নৃত্যেরও তখন প্রচলন হয়েছিল। ১৬৮৬-১৭২৫ খৃষ্টাব্দে পিটার-দি-গ্রেটের সময়ে বিদেশ থেকে অনেক অভিনেতা ও সঙ্গীতশিল্পীকে রাশিয়ায় আমদানী করা হয়। ১৭০২ খৃষ্টাব্দে মস্কোতে জনসাধারণের জন্তে একটি প্রেক্ষাগৃহ প্রতিষ্ঠিত হয়। ১৭০৩ খৃষ্টাব্দে পিটার্সবার্গ সঙ্গীতশিক্ষার একটি সচল কেন্দ্রে পরিণত হয়। ১৭৩০-১৭৪০ খৃষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এ্যান-এর (Anna) রাজত্বকালে সঙ্গীত বেশ প্রসার লাভ করে। ১৭৪১-১৭৬১ খৃষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এলিজাবেথের সময় ইতালীয় সঙ্গীতও রাশিয়ায় সমাদৃত হয়। তাছাড়া ক্যাথেরিন্ দি-গ্রেটের সময়ে (১৭৬২-১৭৯৬ খৃঃ) ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাধিক্রমই প্রতিষ্ঠিত হয়। বিদেশী শিল্পকলার প্রসার ও দেশী-সঙ্গীতের জাগরণের

সঙ্গীতগণে পাশ্কেভিচ্ ( Pashkevitch ), খাণ্ডোশ্কিন্ ( Khandoshkin ) প্রভৃতি সঙ্গীত-রচয়িতাদের অভ্যুদয় হয়। তবুও রাশিয়ার সঙ্গীতানুষ্ঠানে তখনো ইতালীয়, ইংলিশ, জার্মান, ড্যানিশ প্রভৃতি সঙ্গীতধারার অল্পশীলন হোত। ১৭৮০ খৃষ্টাব্দে রাশিয়ার শিল্পী খাণ্ডোশ্কিন্ কনসার্টের বহুলপ্রচারে আত্মনিয়োগ করেন। তখন প্রকাশ্যভাবে অপেরা-সঙ্গীতেরও অনুষ্ঠান চলতে থাকে। ১৮২১ খৃষ্টাব্দে গ্র্যাণ্ড-কন্স্ট্যান্টাইন সস্কে-কোবার্গ-গোথার ডিউককে ৩০০ বছরশিল্পী উপহার-রূপে প্রেরণ করেন। সেই সময়ে আবার চেম্বার-মিউজিকও বেশ প্রসার লাভ করে; কিন্তু তাহলেও তখন লোকসঙ্গীতের আদর রাশিয়ার সর্বসাধারণের সমাজে মোটেই শিথিল হয়নি। ঐতিহাসিক কালভোকোরেশী তাই উল্লেখ করেছেন,

“The most important point is that while foreign music and musicians were beginning to spread musical culture and fashions, native folk-music, instead of receding into the background, was holding its own in all classes of society. \* \* \*.”<sup>১৫</sup>

উনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীতে সঙ্গীতের রূপায়ণ আরো নূতন আকারে দেখা দিয়েছিল স্বাবলম্বী শ্রমপরায়ণ রাশিয়ার অধিবাসীদের ভেতর। সভ্য রাশিয়ার সঙ্গীত বর্তমানে দ্রুত উন্নতির পথে ছুটে চলেছে, তবে তার প্রকৃতি, রূপ ও পদ্ধতি বেলীর ভাগ পাশ্চাত্য ধরণকেই অনুসরণ ক’রে চলে।

ইউরোপের অগ্রগত দেশের সঙ্গীতও একদিনে গড়ে ওঠেনি। তুরস্ক, ক্যাণ্ডিনেভিয়া, বেলজিয়াম, জার্মানী, সুইজারল্যান্ড, স্পেন, ফ্রান্স, স্কটল্যান্ড, আয়ারল্যান্ড এবং আমেরিকার বিভিন্নদেশে সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ হয়েছে এক-রকমভাবেই এবং বর্তমানে বিচিত্র ছন্দে ও স্বরে তারা পরস্পরের প্রতি যোগ-সূত্র রক্ষা ক’রে অগ্রগতির পথে ছুটে চলেছে।

## পারস্তদেশে সঙ্গীত

এশিয়ার অপরাপর দেশগুলির মধ্যেও তাই। পারস্ত, আরব, চীন, জাপান প্রভৃতি দেশের সঙ্গীত প্রাচীনকাল থেকে নিজেদের মধ্যে যোগসূত্র রচনা ক’রে গড়ে উঠেছে তাদের মহিমময় রূপ। খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর আগে-পর্যন্ত পারস্তের সঙ্গীতে দৈন্ত ছিল। সুসা ও পারসিপোলিশের দরবারে সঙ্গীতের অনুশীলন হোত।

ডারিউসের (Darius) দরবারে ৩২২ জন নারী-সঙ্গীতশিল্পী ছিল। জেনো-ফোনও একথা স্বীকার করেছেন। সাসানাইডস্‌দের (Sassanides) সময়ে পারস্যের দরবারে উৎসব-উপলক্ষ্যে সঙ্গীতের অধিবেশন বসত।<sup>১৬</sup> ফেটিসের (Fe'tis) মতে, প্রাচীন পারস্য-সঙ্গীতের সঙ্গে ভারতীয় সঙ্গীতের হুবহু মিল ছিল এবং মিল থাকাই স্বাভাবিক। পারস্য ও ভারতের মধ্যে বাণিজ্যিক ব্যাপারে নিবিড়ভাবে যোগাযোগ ছিল এবং ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীতের উপাদান পারস্যে পৌঁচেছিল সেই যোগাযোগের মাধ্যমে।

পারস্যে মুসলমানদের অভিযানের ফলে বিভিন্ন বিষয়ের অনেক পাণ্ডুলিপি ও গ্রন্থ নষ্ট হয়েছিল, মুষ্টিমেয় কয়েকখানি মাত্র সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষা পেয়েছিল। স্ত্রার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এ-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

“\* \* it would appear that, when the Mussulmans conquered Persia, Saad, the son of Abu-wakhas, wrote to Omar ( who was the second Caliph after Muhammed ), to be allowed to send a number of books to him, \* \* that the only musical work now known to exist in the Persian language is one entitled *Heela Imaeli*, mentioned in a catalogue of MSS. appended to Mr. Fraser's History of Nadir Shah.”<sup>১৭</sup>

প্রবাদ যে, জেম্‌শিদ বা জীয়াম্‌শিদ (Gjemshid or Giamschid) পারস্যে সঙ্গীতের প্রবর্তন করেন। পারস্য লেখক নিজামী পারস্যের বিচিত্র সঙ্গীতিক অহুষ্ঠানের পরিচয় দিয়েছেন। হিন্দুস্থানের শিল্পী অনিম (Anim) বলেছেন, খৃস্ট পার্ভিজের রাজত্বের আগে পারস্য-সঙ্গীতে সাতটি প্রধান মোকামের প্রচলন ছিল। স্ত্রার উইলিয়াম জোন্স ৮৪টি মোকাম বা ঠাটের (modes) কথা উল্লেখ করেছেন এবং গেই ৮৪টি মোকাম পারসিক শিল্পীর “distribute, according to an idea of locality, into twelve rooms, twenty-four recesses, and forty-eight angels or corners.” গ্রীকদের প্রধান প্রধান মোকামগুলির নামকরণ করা হয়েছিল বিভিন্ন দেশ ও সহরের নামানুসারে, যেমন ইস্পাহান, ইরাক, হিজাজ্‌ প্রভৃতি। অবশ্য ভারতীয় সঙ্গীতেও এ-ধরনের নামকরণ-রীতির অভাব নেই, তবে তা রাগের বেলায়; যেমন সৌরাষ্ট্রদেশের নামানুসারে রাগের

১৬। স্ত্রার এস. এম. ঠাকুর : *Universal History of Music* (1896), p. 93.

১৭। Ibid., p. 93.

নাম হুয়ট, মালবদেশের নামাহুসারে মালব বা মালবীরাগ, বাঙ্গালাদেশের নামাহুযায়ী রাগের নাম বাঙ্গালী, প্রভৃতি। আর উইলিয়াম জোন্সের মতে, পারসিকেরা প্রাগম্পর্শী হুরে গান করত, কিন্তু সঙ্গীতের ঔপপত্তিক-জ্ঞানে তাদের যথেষ্ট দৈন্ত ছিল। কিন্তু আর জন. ম্যালকম তাঁর পারস্যের ইতিহাসে (History of Persia) উল্লেখ করেছেন, পারস্য-সঙ্গীত বৈজ্ঞানিক ভিত্তির ওপর প্রতিষ্ঠিত, তবে সেখানকার শিল্পীরা সঙ্গীতকে শিল্প-হিসাবে ততবেশী উন্নত করতে পারেনি। তিনি বলেছেন,

“They have a gamut and notes, and a different description of melody, that is adapted to various strains, such as the pathetic, voluptuous, joyous, and war-like. The voice is accompanied by instruments of which they have a number; but they cannot be said to be further advanced in this science than the Indians, from whom they are supposed to have borrowed it.”<sup>৮৮</sup>

আরব-শিল্পীরাই নাকি পারস্য-সঙ্গীতকে বৈজ্ঞানিক উপায়ে অল্পশীলন করার পন্থা দেখিয়েছিলেন এবং যন্ত্র-সঙ্গীতের প্রচলন তাঁরাই পারস্যে করেছিলেন। আর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর উল্লেখ করেছেন, পারস্য-সঙ্গীতের সপ্তক ১৭টি ভাগে বিভক্ত ছিল। খ্রীষ্টীয় ১২শ শতাব্দীর শেষভাগে ইউরোপীয় ক্রোমাটিক পর্দার শ্রুতি-অনুযায়ী পারস্য-সপ্তককে ১২টি অংশে বিভক্ত করা হয়েছিল।<sup>৮৯</sup>

প্রাচীন পারস্যে অস্ত্যেষ্টিক্রিয়া বা তাজিয়ার সময় সঙ্গীত ছিল একটি অপরিহার্য অংশ। সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হোত ইমাম হাসান ও হোসেনের উদ্দেশ্যে। মোল্লারা বেদীর ওপর দাঁড়িয়ে করুণ হুরে পবিত্র কোরাণ পাঠ ও শোকপ্রকাশ করতেন। বিবাহ-উৎসবেও সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হোত। মরমী দরবেশেরা বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন। তাঁদের মধ্যে মৌলবীরা (Mewlewi) ছিলেন সঙ্গীতের

<sup>৮৮</sup>। Ibid., p. 94.

<sup>৮৯</sup>। “\* \* that the compass of the octave was divided into 17 intervals, there being consequently two intervals between each whole tone; in other words, the octave was divided into 17 one-third tones. Towards the end of the thirteenth century, however, some theorists adopted a system in which the octave was divided into twelve intervals, like the semi-tones of the chromatic scale or Europe.”—*Universal History of Music*, (1896), p. 95.

পরমভক্ত। তাঁরা চক্রাকারে নৃত্য করতে করতে গান করতেন; ছন্দায়িত গান তাঁদের সাধনার বিশেষ উপযোগী ছিল। আরবের সুফী-সম্প্রদায়ের দরবেশরা বাঙ্গালাদেশের বাউলদের মতন। তুরকেও দরবেশদের ভেতরে এই ধরনের নৃত্যের প্রচলন ছিল। তুরকে দরবেশদের কণ্ঠ, যন্ত্র-সঙ্গীত ও নৃত্যের উল্লেখ ক'রে মাননীয় গার্নেট ( Lucy. M. J. Garnet ) বলেছেন,

"The use of vocal and instrumental music by this Order is said to have been adopted by its founder \*\* The orchestra of their chief *Tekke* at Konich in composed of six—the reedflute and zither, the rebeck, a kind of violincello, drums, and tambourines. In the generality of their *Tekkehs*, however, only zithers, reedflutes, and small hemispherical drums are used. The music of these flutes appears to have a singularly entrancing effect on the Darvishes whose exercises it accompanies." ১০

জালালুদ্দীন রুমীর 'মস্নবী' গ্রন্থে রিড্‌ফ্লুটের চমকপ্রদ কাহিনীর বর্ণনা আছে এবং তা' থেকে অরুফিউন্ ও তাঁর লায়ারের (lyer) কথাই মনে করিয়ে দেয়।

প্রাচীন পারস্যে হার্পের বিশেষ আদর ছিল। খৃষ্টীয় ১৪শ অব্দে পারস্য কবি আমির খস্র তাঁর 'মীরা-ই-ইস্কিন্দির' ( *Mirah i Iskhindir* ) কবিতায় উল্লেখ করেছেন—হার্পের সুর-ঝঙ্কার স্বর্গের সৃষ্টি, স্বর্গ থেকে এসেছে। পারস্যভাষায় হার্পের নাম 'চাঙ্' ( *Chang* ), আরবীতে বলে 'জাঙ্ক্' ( *Junk* )। অন্যান্য বাস্তবজ্ঞের ভেতর 'উদ্' ( *Oud—lute* ), 'স্তারে' ( *Schltareh—guitar* ), তম্বুরার শ্রেণীভুক্ত তর্ ( *Tar* ), রেবাব ( রবাব ) প্রভৃতি। পারস্যে কণ্ঠ-সঙ্গীতের সঙ্গে তম্বুরার ব্যবহার ছিল। পারস্যবাসীরা প্রেম-সঙ্গীতের পরমভক্ত; গজলের সৃষ্টি তাদেরই সুন্দর রুচির অবদান। পারস্য-সঙ্গীতে মোকাম, শোভা ও গুস্তার বিভাগ ভারতীয় সঙ্গীতে ঠাট, রাগ ও রাগিনীদের অহুকরণে করা হয়েছিল বোলে মনে হয়। ডাঃ ফার্মারের মতে, পারস্যদেশ আরবীয় সঙ্গীতকে অনেক উপাদান দিয়ে সাহায্য করেছিল। তিনি এর কতকগুলি সাধারণ প্রমাণ দিয়েছেন, যেমন—

(ক) "The prisoners captured in the Persian wars were toiling as slaves on the public works at Al-Medina, and their national melodies began to attract considerable attention." ১১

১০। Cf. *Mysticism and Magic in Turkey* (1912), pp. 109-110

১১। Cf. ডাঃ ফার্মার; *A History of Arabian Music* (1929), p. 48,

(খ) "At any rate it was scarcely borrowed from the Persians, who have been claimed as the inventors of *iga* or 'rhythm' by Ibn Khurda-dhbih, \* \*." ১২

(গ) "In 684, Abdallah 'ibn al-Zubair brought Persian workers to help in the construction of the Kaba. From these slaves Ibn-Suraj borrowed the Persian lute ( *ud-farisi* ) \* \*." ১৩

(ঘ) "That the Arabs adapted Persian and Byzantine melodies is generally admitted. \* \* \*"

এছাড়া আরব ও পারস্য এই উভয়দেশের মধ্যে আদান-প্রদানের কথাই তিনি উল্লেখ করেছেন; যেমন—"The Persians adopted the rhythmic modes of the Arabs, although it was not until the time of Harun ( 786-809 ) that they took the *ramal* mode, \* \* ." ১৪ তবে ডাঃ ফার্মার অস্বীকার করেন যে, আরবীয় সঙ্গীতে বাইজাণ্টিয়াম্ ও পারস্য-প্রভাব থাকলেও আসলে সকলেই গ্রীকদের কাছে ঋণী। তিনি বলেছেন: "What the Arabs got from Byzantium were the ancient treatises on Greek theory of music, \* \* ." ১৫ "This system, the scale of which appears to have been Pythagorean, obtained until the fall of Baghdad ( 1258 )." ১৬ কিন্তু ডাঃ ফার্মার নিশ্চিতভাবে জানেন যে, গ্রীসীয় সঙ্গীত ভারতবর্ষের কাছে পুরোপুরিভাবে ঋণী, কাজেই ভারতের কাছে আরবের ঋণও অপরিশোধ্য। পীথাগোরাসই ভারতবর্ষের সাক্ষীত্ব উপাদান নিয়ে গ্রীসীয় সঙ্গীতকে পরিপুষ্ট করেছিলেন। সুতরাং বাইজাণ্টিয়াম্, আরব বা পারস্য যদি গ্রীসের কাছে সঙ্গীতের জন্তে উপকৃত থাকে তবে তাদের সেই উপকৃতি ও ঋণ পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষের কাছেই থাকা উচিত।

### আরবদেশে সঙ্গীতের বিকাশ

পারস্যের মতন আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ও প্রকৃতি সম্বন্ধে এখানে কিছু আলোচনা করা উচিত, কেননা মুসলমান যুগে ভারতীয় সঙ্গীতে পারস্য

১২। Ibid., p. 49.

১৩। Ibid., p. 73.

১৪। Ibid., p. 76.

১৫। Ibid., p. 106.

১৬। Ibid., p. 105.

১৭। *The Legacy of Islam* (Edited by Dr. Sir Thomas Arnold, 1931),

ও আরবীয় সঙ্গীতের হোঁচাচ বোঁচা পরিমাণেই লেগেছিল। কোন কোন ঐতিহাসিক বলেন, ইসলামধর্মের প্রবর্তক হজরত মহম্মদের আগেও আরবদেশে সঙ্গীতের অল্পশীলন অব্যাহত ছিল। রাজা মেনাঙারের সময় গ্রীসে আরবীয় বাঁশী (Arabian flute) বিশেষ সমাদর ছিল। গ্রীস ও পারস্য থেকে সঙ্গীতজ্ঞ ও যন্ত্রশিল্পীরা মক্কায় যাত্রা করেন ও আরবদের অধীনে বিভিন্ন রকমের কাজে আত্মনিয়োগ করেন।<sup>১৮</sup> ভারতে বৈদিকযুগে যেমন বিভিন্ন স্বরে লীলায়িত গাথা ও গানের প্রচলন ছিল, প্রাচীন আরবেও তেমনি সঙ্গীতশিল্পীরা গাথাগান ও স্বরের মাধ্যমে আবৃত্তি করতেন। বাগদাদ তখন সঙ্গীতাত্মশীলনের একটি কেন্দ্রস্থান ছিল। নৃত্য, গীত ও বাস্তব জগতে নানান রকম পোষাকেরও ব্যবহার ছিল। খ্রীষ্টীয় ৭৮৬—৮০২ শতাব্দীতে হারুন-অল-রসিদ নিজে আরবীয় সঙ্গীতের একজন পৃষ্ঠপোষক ছিলেন।

আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনাম ছিল বৈদিক ভারতবর্ষের মতন। সামগানে যে সাত স্বরের প্রচলন ছিল তাদের নাম প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম। আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনামও ঠিক এই ধরণের : "Jek ( C ), Du ( D ), Si ( E ), Tschar ( F ), Peni ( G ), Schesch ( A ), Helf ( B-flat )।"<sup>১৯</sup> ১৭টি সূক্ষ্মস্বরে (শ্রুতিতে) ঐ সাতটি স্বর বিভক্ত ছিল, যেমন—

C	D	E	F	G	A	B-flat (C)
১	২	৩	৪	৫	৬	৭
৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪
১৫	১৬	১৭				

ভারতীয় সঙ্গীতে সাত স্বরে ২২-টির বেশী সূক্ষ্মস্বর অন্তর্নিহিত থাকলেও ২২-টাই মাত্র শোনা যায় বোলে তাদের বলা হয় শ্রুতি। ভারতীয় সাতটি স্বরে ২২-টি সূক্ষ্মস্বর বা শ্রুতি, যেমন—

C	D	E	F	G	A	B-flat
১	২	৩	৪	৫	৬	৭
৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪
১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১
২২						

১৮। ডায় এস. এস. ঠাকুর : *Universal History of Music* ( 1896 ), p. 100.

১৯। *Ibid.*, p. 101.

আরবীয় ও ভারতীয় সাত স্বরের প্রত্যেকটিতে স্রুতি-সংখ্যার পার্থক্য :

আরব	ভারতবর্ষ
C — ৩ — এক	C — ৪ — স
D — ৩ — দু'	D — ৩ — রি
E — ১ — তিন	E — ২ — গ
F — ৩ — চার	F — ৪ — ম
G — ৩ — পাঁচ	G — ৪ — প
A — ১ — ছ'	A — ৩ — ধ
B-flat— ৩ — সাত	B flat— ২ — নি
১৭	২২

সাত স্বর, সাত স্বরের নাম ও স্রুতির পরিকল্পনায় আরবের সঙ্গে ভারতবর্ষের যথেষ্ট যোগসূত্র পাওয়া যায়। আরবীয় শিল্পীরা সঙ্গীতকে দু'টা ভাগে বিভক্ত করেছেন : কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীত, অথবা স্বরের অনুযায়ী কথা (*telif*) ও যন্ত্র-সঙ্গীতে ধ্বনির সম-ব্যবধান (*ikaa*)। আরবেরা ৪টি প্রধান ও তাদের থেকে উৎপন্ন আরো ৮টি, মোট বারটি ঠাট বা মোকাম (*mode*) স্বীকার করেন। এ' ছাড়া ১২টি মোকামের পারস্পরিক মিশ্রণে আরো ৬টি ঠাটের (*modes*) অস্তিত্ব আরবীয় সঙ্গীতে আছে। কাজেই ঠাট বা মোকামের সংখ্যা তাঁদের সঙ্গীতে সর্বমুদ্য ১৮টি।

ডাঃ ফার্মার উল্লেখ করেছেন, গোঁড়া খিলাফতদের সময়ে ৬টি ঠাট বা মোকামের (*mode—iqaat*) স্রুতি হয় ও তাদের নাম “*the thaqil awwal, thaqil thani, khafif thaqil, hazaj, ramal, and ramal tunburi.*”<sup>১০০</sup> এই ৬টির মধ্যে ২টি মোকামের স্রুতি হয়েছিল উমায়্যদের (*Umayyad*) সময়ে এবং রমল (*ramal*) মোকামটি প্রবর্তন করেন ইবন-মুহরিজ্ (*Ibn-Muhriz*)। আরবীয় সঙ্গীতে সুরমূলক (*melodic mode—asba*) ও সঙ্গতিমূলক (*rhythmic mode—iqaa*) এই দুইরকম ঠাটের প্রচলন আছে। কিন্তু পাশ্চাত্য সঙ্গীতে যে ভাবে স্বর-সঙ্গতির (*harmony*) ব্যবহার



পাণ্ডুরা বার, আরবীয় সঙ্গীতের লে-ধরণের সঙ্গতি নাই। সঙ্গতি (harmony) আরবীয় সঙ্গীতে স্বর তথা স্বরপ্রবাহ নামে পরিচিত।

ঠাটের (স্বরের কাঠামো) প্রচলন প্রায় সকল দেশেই আছে যদিও নাথো ও রুশে তারা ভিন্ন ভিন্ন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান, লিডিয়ান, মিক্সোলিডিয়ান ঠাটগুলির নামোল্লেখ আমরা আগেই করেছি। পাশ্চাত্য সঙ্গীতকলাবিদ ডাঃ পারি (Dr. C. Hubert H. Parry) উল্লেখ করেছেন,

“Ambrose authorised four modes the (1) Dorian, (2) Phrygian, (3) Lydian, and (4) Mixolydian—corresponding more or less to the ancient Greek. (1) Phrygian, (2) Doric, (3) Syntono-Lydian, and (4) Ionic. These were called the authentic modes; Gregory nominally added four more, which were not really new modes, but a shifting of the component notes of the modes of Ambrose; \* \*”<sup>১০১</sup>

এছাড়া খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে ইওলিয়ান (Æolian) ও আইওনিয়ান (Ionian) ঠাট (modes) দুটির সৃষ্টি এবং প্রচলন হয়েছিল। ইংরেজী ‘mode’ শব্দের অর্থ ঠাট; অনেকে রাগও করেন, কিন্তু রাগ ঠাট থেকে সৃষ্টি হয়, সুতরাং mode-এর বাঙ্গালা অনুবাদ ‘ঠাট’ হওয়াই স্বাভাবিক।

এ্যালেন ডানিয়েল ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান প্রভৃতি ঠাটগুলির বিশ্লেষণ করে ভারতীয় সঙ্গীতের ঠাটের সঙ্গে তাদের ঐক্য দেখাবার চেষ্টা করেছেন।<sup>১০২</sup> এখানে তাঁর বিশ্লেষণের জন্তে কিছু-কিছু অংশ উদ্ধৃত করা সমীচীন মনে করি। তিনি উল্লেখ করেছেন,

“In Greek music, the general tonic was in the middle of the scale, \* \*. This led to the division of the Dorian mode, which corresponds, in the great perfect system (white keys of piano and organ), to the octave E to E (ga to upper ga), into two distinct modes, \* \*.”

তিনি ডোরিয়ান ঠাটের দু’টা রূপ উল্লেখ করেছেন। প্রথম ডোরিয়ান-ঠাটের রূপটা E বা গাক্কার থেকে আরম্ভ হয়েছে। তিনি বলেছেন: “It corresponds to what the Hindus call Sa-grama, the scale having

১০১। (ক) Cf. *The Evolution of the Art of Music* (1923), p. 41; (খ) প্রজ্ঞানানন্দ: ‘রাগ ও রূপ’ (১৩৫৫), পৃ ৪০।

১০২। Cf. ডানিয়েল: *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 187-223.

the Madhyma ( mesa ), the modern tonic as its fourth note". দ্বিতীয় ডোরিয়ানটী মধ্যমগ্রামের ঠাটের সঙ্গে সমান। তিনি পুনরায় উল্লেখ করেছেন—"then transpose the second Dorian into Phrygian tone ( mesa C—Sa )"। এ-থেকে আমরা জোনপুরী-তোড়ী ঠাটের রূপ পাই—যা ইংরেজীতে 'ইওলিয়ান মোড্' ( Eolian mode ) নামে পরিচিত। 'ক্রিজিয়ান মোড্'-এর ( D to D—Re to upper Re ) পঞ্চমকে (fifth) যদি সপ্তকের তার ( উচ্চ ) অংশে স্থাপন করা যায় তবে তাঁর রূপ ষড়্জগ্রামের ঠাটের মতন হয়।<sup>১০০</sup>

ইকিউদ্-অল্-ফরিদ্ ( Iqd al-Farid ) বইখানিতে দেখা যায়, ঘালাইয়াকে (Alluyah) নিন্দা করা হয়েছে, কেননা আরবীয় সঙ্গীতে তিনি পারসিক স্বরের প্রবর্তন করেছিলেন ও তার জন্তে উচ্চাঙ্গ শ্রেণীর আরবীয় সঙ্গীতে অনেক দৈত্য দেখা দিয়েছিল। আরবীয় সঙ্গীতে প্রধান ঠাট বা মোকাম মোট ১২-টী, শোভা ২৪-টী ও গুস্তা ৪৮-টী। এগুলি ভারতীয় সঙ্গীতে ঠাট, রাগ, রাগিনী, শাখা-রাগ ও শাখা-রাগিনীদের মতন। ডাঃ ফার্মার মোকাম বা ঠাটের আলোচনা-প্রসঙ্গে বলেছেন,

"By the time of Safi al-Din 'Abd al-Mu'min ( d. 1294 ) these principal modes were called the *maqamat* ( Sing. *maqama* ). There were also six secondary modes called *awazat* ( sing. *awaz* ), which are stated to be of later origin than the principal modes. How far the branch modes named *shu'ab* ( sing. *shu'ba* ) or *furu* ( sing. *far'* ), which later became so popular, were practised by the Arabs at this period, \* \*. Here are the names of the *maqamat* and *awazat* according to *Kitab-al-adwar* of Safi al-Din 'Abd al-Mu'min :

MAQAMAT—'Ushshaq, Nawa, Abu Satik, Rast, 'Iraq, Zirafkand, Buzurk, Zankula, Rahawi, Husaini, and Hejazi.

AWAZAT—Kuwash, Kardaniyya, Nauruz, Salmak, Maya, and Shahnaz." <sup>১০১</sup>

১০০। বিস্তৃত বিশ্লেষণ *Introduction to the Study of Musical Scales* বইয়ের sixth part, *Confusion of the Systems* আলোচনায় আছে।

১০১। Cf. (ক) *A History of Arabian Music* ( 1929 ), pp. 203-204 (খ) প্রজ্ঞানানন্দ : 'রাগ ও রূপ', (১৩৫৫), পৃ ৪৮

ডাঃ কার্ণার মোকামগুলি সম্বন্ধে আরো উল্লেখ করেছেন :

"In Al-Andalus and North Africa, the modal system appears to have been different from that practised in the East. \* \* According to the *Ma'rifat al-naghamat al-thaman* treatise, there were four principal modes ( *usul* ), viz., *Dil*, *Zaidan*, *Mazmum* and *Maya*. From these were derived a number of branch modes ( *suru* ) as follows :

DIL — *Ramal al-dil*, *Iraq al-'arab*, *Mujaunab al-dil*, *Rasd al-dil*, and *Istihlal al-dil*.

ZAIDAN — *Hijaz al kabir*, *Hejaz-al-mashriqi*, *Ushshaq*, *Hisar*, *Isbahan*, and *Zaurankand* ( *sic* ).

MAZMUM — *Gharibat al-husain*, *Mashriqi* and *Hamdan*.

MAYA — *Ramal al-maya*, *Inqilab al-ramal*, *Husain*, and *Rasd*.

There was also another principal mode called the *Gharibat al-muharra*, but this had no branch modes. In all there were twenty-four modes." \* \* \*

পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কার্ট সাচ'স তাঁর *The Rise of Music in the Ancient World* গ্রন্থেও *The Greek Heritage in the Music in Islam* অধ্যায়ে আরবীয় সঙ্গীতে মোকাম সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। অবশ্য তিনি মোকামকে বলেছেন ভারতীয় রাগেরই অভিন্ন রূপ—  
"the exact counterpart of the Indian *raga* : a pattern of melody." তিনি আরো বলেছেন :

"Maquam is, like *raga* in India, the essential quality of a melody. \* \* \*. On the other hand, the Arabs—like the Hindus—have connected certain maqamat with the hours of the day and the signs of the Zodiac :

১০৫। (ক) Ibid. pp. 204-205 ; (খ) তবে একথা সত্য যে, বিভিন্ন ক্রটি ও গুণ্ডতি অনুসারে বিভিন্ন দেশের সঙ্গীতও ভিন্ন ভিন্ন রকমের হয়েছে। ডাঃ কার্ণার তাই বলেছেন : "On the contrary we know from the *Ikhwan al-Safa* that different types of music were to be found in the two countries. \* \* the music of the Dailamites, the Turks, the Arabs, the Kurds, the Armenians, the Æthiopians, the Persians, the Byzantines and other nations who differ in language, nature, morals and customs".—*A History of Arabian Music* (1929), p. 205, and *Ikhwan al-Safa*, Vol. I, pp. 92—93.

Maqam	Sign of the Zodiac	Time of the day
Rast	Ram	sunrise
Isfahan	Bull	—
'Iraq	Twins	nine o'clock
Kucek	—	—
( Zir-efkend )	Crab	—
Buzurk	Lion	—
Higaz	Virgin	midnight
Bu-silik	Balance	afternoon
'Ussaq	Scorpion	sunset
Huseini	Archer	night-end
Zangula	Capricorn	—
Nawa	Water-carrier	before night-prayer
Rahawi	Fishes	morning

কিন্তু রাগ মোকাম বা ঠাঁটের অন্তর্গত হোলেও ঠিক নাম বা বস্তু হিসাবে মোকাম বা ঠাঁট এবং রাগ এক ও অভিন্ন নয়।

আরবেরা যন্ত্র-সঙ্গীতের চেয়ে কণ্ঠ-সঙ্গীতের বেশী পক্ষপাতী ; কিন্তু তাঁদের গানের সঙ্গে যন্ত্র-সঙ্গীত অঙ্গসংগত করা হয়। আরবদের গানের সহগামী যন্ত্রের মধ্যে বেশীর ভাগ থাকে অল্-উদ্ (*al-ud—lute*), তানবুর (*Tanbur—pandore*), কোয়ান্ন (*qanun—plastery*), কিউসব বা নে (*qusaba, nay—flute*), তবল (*tabl—drum*), ডাক্ (*duff—tambourine*), কোয়াদিব্ (*qadib—wand*) প্রভৃতি। আরবেরা হাক্ক ধরণের গান ও গৎ বাজাতে বেশী ভালবাসেন। কোন শোভাযাত্রা বা সাময়িক অহুর্মান উপলক্ষে উন্মুক্ত প্রাঙ্গণে আরববাসীরা সঙ্গীতের আয়োজন করে থাকেন। সে-সময়ে জমর (*zamar—reed pipe*), বুক্ (*buq—horn or clarion*), নফির (*nafir—trumpet*), তবল (*tabl—drum*), নাকারা, (*naqqara—kettledrum*), কসা (*Kasa—cymbal*) প্রভৃতি বাজবন্ত্র সঙ্গীতকে অঙ্গসংগত করে।<sup>১০০</sup>

ডাঃ কার্মার আরব-সঙ্গীত সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন :

“That Arabian music was influenced by Persian and Byzantine practice is openly admitted by the Arabs. In turn, the Persians and Byzantines also borrowed from the Arabian art.”<sup>১০১</sup>

১০০। Cf. *The Legacy of Islam* ( 1931 ), p. 359.

১০১। Cf. *Ibid.*, p. 357.

আগেও আমরা আলোচনা করেছি যে, পৃথিবীর সকল হৃদয় দেশই ঋণী একে অন্তের কাছে।<sup>১০৮</sup> পশ্চিম ইউরোপ আরবদের সংস্কৃতির কাছে ঋণী। ডাঃ কার্ভার পুনরায় বলেছেন, 'ম্পেনিয়ার্ডরা তাঁদের গানের সুরে ও ছন্দে আরব-পদ্ধতিকে অনুসরণ করেছিল খ্রীষ্টীয় ৯ম শতাব্দীতে। ১০ম শতাব্দীতে ইহুদীরা আরব-সংস্কৃতির দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিল। ইউরোপীয় বাজবন্ত্র লিউট বা লুট, রেবেক্, গিটার, নকেব্ প্রভৃতির নাম খুব সম্ভবত আরবীয় বাজবন্ত্র অল্-উদ ( *al-ud* ), রবাব ( *rabab* ), কুইটার ( *qitara* ), নাকারা ( *naqqara* ) প্রভৃতির নামানুসারে হয়েছিল।<sup>১০৯</sup> আরবের সংস্পর্শে আসার আগে ইউরোপে নাকি কেবল তারযন্ত্র হিসাবে সিথারা ( *cithara*—সেস্তার ) ও হার্প ( *harp*—বীণা ) ছিল। আরবেরা লিউট, প্যান্ডোর, গিটার প্রভৃতি বন্ত্র ইউরোপে আমদানী করেন। অবশ্য এ-নিম্নে যথেষ্ট মতভেদ আছে, কেননা কোন কোন ঐতিহাসিকের অভিমত যে, ঐ-সমস্ত বাজবন্ত্র খ্রীসবাসীরাই ইউরোপকে দান করেছিল। তবে এ-কথা স্বীকার্য যে, বিভিন্ন সময়ে আরবের সঙ্গে সংস্কৃতিক আদানপ্রদান পৃথিবীর অনেক দেশেরই হয়েছিল।

### চীনে দেশে সঙ্গীতের বিকাশ

চীনে খ্রীষ্টপূর্ব ১৪শ-১২শ শতকে সাঙ্ বংশের রাজত্বের সময় সঙ্গীতের অঙ্কনীন অব্যাহত ছিল। পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচ্‌স্-এর অভিমতও তাই। তিনি বলেছেন,

১০৮। কার্ট সাচ্‌স্ বস্ত্র-সঙ্গীতের উল্লেখ করতে গিয়ে সেই ঋণ-সম্বন্ধ বলেছেন : "The Egyptians borrowed from Mesopotamia and Syria ; the Jews from the Phoenicians ; the Greeks from Crete and Asia Minor and again Phoenicia ; the harp, the lyre, the double oboe, the hand-beaten frame drum were played in Egypt, Palestine, Phoenicia, Syria, Babylonia ; Asia Minor, Greece, and Italy. The Egyptians called lyres and drums by their Semitic names, the harp by a term related to the Sumerian word for bow ; the Greeks used the same Sumerian noun to designate the long-necked lute and adopted a Phoenician word for the harp ; they gave the epithets Lydian, Phrygian, Phoenician to the various types of pipes ; indeed, they had not a single Hellenic term for their instruments and repeatedly attributed them to either Crete or Asia."—*The Rise of Music in the Ancient World, East and West* ( 1944 ), p. 63.

১০৯। *The Legacy of Islam* ( 1931 ), p. 373.

"Chinese music can be traced back to the Shang Dynasty between the fourteenth and twelfth centuries B. C. Japanese music began only in the fifth century A. D. when Korean court music was adopted."<sup>১১০</sup>

পণ্ডিত গুলিকের (Gulik) অভিমত যে, চীনদেশে সঙ্গীত লোকসঙ্গীতকে (folk-music) কেন্দ্র করেই বিস্তৃতি লাভ করেছিল। সেই লোকসঙ্গীত সর্বসাধারণের সঙ্গীত (popular music) ছিল এবং তার মধ্যে কলা-সৌন্দর্যের কোন বিকাশ না থাকায় অভিজাত সম্প্রদায়ে আদরণীয় হোতে পারেনি।<sup>১১১</sup>

চীনদেশের লোকে সঙ্গীতকে মানুষের অন্তরনিহিত ভাবের বহিরাভিব্যক্তি বলেন। ভারতবর্ষেও তাই, ভারতবাসীরাও স্বীকার করেন যে, কেবল কতকগুলি স্বরের গাঁথুনি বা স্বরসমষ্টির আরোহণ-অববোহণকেই সঙ্গীত বলে না, সঙ্গীত মানুষের অন্তরের জিনিস, আন্তর ভাবধারাই রসে, ভাবে, সুরে ও কথায় বিজড়িত হোয়ে সঙ্গীতের আকারে বাইরের জগতে প্রকাশ পায়। কার্ট সাচ'স উল্লেখ করেছেন : "Music to the Chinese, is born in man's heart. Whatever moves the soul pours fourth in tones ; and again, whatever sounds affect man's soul". সঙ্গীত যে অধ্যাত্ম সম্পদ ও স্থলীর্ঘ কাল ধরে সাধনার জিনিস এ'সম্বন্ধে বিচিত্র কাহিনীর উল্লেখ আছে চীনবাসীদের সমাজে এবং সে-সবের হুবহু সামঞ্জস্য পাওয়া যায় ভারতবর্ষীয় প্রাচীন ও আধুনিক কাহিনীর সঙ্গে। এজগ্রেই স্থির সিদ্ধান্ত করা অসমীচীন হবে না যে, চীনের প্রত্যেকটা সাংস্কৃতিক বিকাশের পিছনে ভারতীয় ভাবধারার প্রেরণা আছে।

চীন নামটির সৃষ্টি হয়েছে 'সিন' বা 'সিনাই' শব্দ থেকে—"The word of China is probably derived from Ts'in the name of a dynasty, which ruled over China from B. C. 249 to A. D. 220."<sup>১১২</sup> অবশ্য নামের উৎপত্তি সম্বন্ধে মতভেদ থাকলেও পল্‌ গলিগট প্রভৃতি মনীষীরা একথাই প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন। চীনাভাষায় ভারতবর্ষকে বলা হোত 'তায়েন-চু', 'সিন্-চু' বা 'সিন'। আসলে চীনার প্রাচীন নামও 'সিন'। তাই ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি *India and China* পুস্তকে উল্লেখ করেছেন :

১১০। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* ( 1944 ), p. 135.

১১১। Cf. Gulik : *The Lore of the Chinese Lute*, p. 39

১১২। Cf. প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় : *Indian Literature in China and the Far East* ( 1931 ), p. 2.

"It is not mere accident that China is still known to the outside world by a name by which India was the first to know her (*China* Sanskrit *Cina*-সিন) and the Chinese nobility is called by a name derived from Sanskrit (*Mandarin-Mantrin*)." "

ভারতের সঙ্গে চীনের সম্পর্ক আজ থেকে দু'হাজার বছরেরও আগে থেকে এবং এই নিবিড় সম্বন্ধের স্বাক্ষর দান করে আজো-পর্যন্ত অসংখ্য প্রাচীন চীনাগ্রন্থ। অধ্যাপক তান-উন-সান উল্লেখ করেছেন,

"As for the interchange of cultures between India and China, it has taken place for more than two thousand years. \* \* The early facts concerning India and Chinese relationship of culture are found in various Chinese books, such as *Lieh-Tsu*, *Chou-Shu-chi-yi*, or the Book of Wonders of Chou, *Lie-Sien-chusu* or the Biography of Fairies, *Shiho-Lso-chih* or Sketches of Buddha and Laotza, *Tsi-Lu* or the Seven Records, *Ching-Lu* or the Classical Records, *Fu-Tsu-Tung-chi* or the Account of Buddha etc. \* \*."

এ-ছাড়া কাউন্ট ওকাকুরা তাঁর *Heart of Heaven*<sup>১১০</sup>, অধ্যাপক লিয়াঙ-চি-চাও (Prof. Liang Chi-Chao) তাঁর *The Kinship between China and Indian Cultures* প্রবন্ধে, প্রক্বেয় চিয়াঙ-ই (Chiang Yee) তাঁর *Chinese Eye* গ্রন্থে<sup>১১১</sup>, স্ত্রীর সর্বপল্লী বাধাকৃষ্ণ তাঁর *India and China* গ্রন্থে<sup>১১২</sup>, ডাঃ শ্রীকালিদাস নাগ তাঁর *Chinese Sculptural and Pictorial Traditions* প্রবন্ধে<sup>১১৩</sup>, ডাঃ শ্রীদীনেশচন্দ্র সরকার তাঁর *Entry of Buddhism in China* প্রবন্ধে<sup>১১৪</sup>, পণ্ডিত হিবলহেল্ম তাঁর *A Short History of Chinese Civilization* গ্রন্থে<sup>১১৫</sup>, ত্রিপ্রভাত কুমার মুখোপাধ্যায় তাঁর

১১০। Cf. Prof. Tan Yuh-Suan : *Cultural Interchange between India and China*, pp. 6-7.

১১১। Vide. p. 155.

১১২। " \* \* Communications began to open up between China and other countries of the Far East, India and Persia especially".—p. 24.

১১৩। Ibid., p. 29.

১১৪। "It seems now within the range of historical probability that China came to have cultural relations with far off Scandinavia through Siberia and South Russia."—Cf. *Mohabodhi Journal*, October 1938, pp. 421-422.

১১৫। Cf. *Mohabodhi Journal*, April-June, 1842.

১১৬। Cf. p. 197.

*Indian Literature in China and the Far East* গ্রন্থে<sup>১১০</sup>, ভারত ও চীনের মধ্যে সভ্যতা ও সংস্কৃতিগত ঐক্য এবং চীনের সকল-কিছুর ওপর ভারতবর্ষের প্রভাব সন্দেহে আলোচনা করেছেন।

মধ্যএশিয়া, ইরান, পার্শ্বিয়া বা প্রাচীন পারস্ত (চীনা—*An-si*), রোম, গ্রীস, ইন্দোনেশিয়া, ভারতবর্ষ ও পাশ্চাত্যের অন্যান্য দেশের সঙ্গে চীনের যোগাযোগ ছিল। দক্ষিণ ও উত্তর এই উভয় চীনেই সংস্কৃতি ও সভ্যতার মিশ্রণ হয়েছিল। ইতিহাস থেকে জানা যায়, খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীতে গঙ্গানদীর উপকূল ও সী-চোয়াঙের (*Sse-Chuang*) মধ্যে দক্ষিণ চীনার সঙ্গে ভারতের সম্পর্ক স্থাপিত হয় বৌদ্ধধর্মের সংক্রমণ-ব্যাপারে। মধ্য-এশিয়ার ভেতর দিয়েও ভারতে আসার পথ ছিল। শ্রব্বেয় চিয়াঙ-ঈ উল্লেখ করেছেন, হান-উ-টি বা হান-বংশের সম্রাট উ-কংসু-র বাইরে পাশ্চাত্য জাতিদের তাড়িয়ে দিয়ে খৃষ্টপূর্ব ১২৬ শতকে চীন ও ভারতবর্ষের মধ্যে একটা রাজপথ নির্মাণ করেছিলেন :

“Han Wu-Ti or Emperor Wu of Han Dynasty of glorious name, who drove the Western tribes out of Kansu and found a route to India, instituted a kind of Royal Academy.”<sup>১২১</sup>

খৃষ্টপূর্ব ১৩৮ শতকে সম্রাট হান-উ-টি হুনদের আক্রমণ থেকে চীনকে রক্ষা করার জন্তে তার রাজদূত চাঙ-কিয়েনকে পাশাপাশি রাজ্যগুলির সঙ্গে মৈত্রী-স্থাপন করতে পাঠান। চাঙ-কিয়েন সেই সময়ে আফগানিস্থানের পার্শ্বত্যা পথ দিয়ে একদল বণিককে ব্যবসার জন্তে চীনে আসতে দেখেন ও জানতে পারেন যে, তারা ‘সেনটু’ বা সিন্ধুদেশ (সিন্ধু-উপত্যকা) তথা ভারতবর্ষ থেকে আসছেন। পঞ্জাব, বেলুচিস্থান, গান্ধার, সিন্ধু-উপত্যকা, বোলানপাস, তিব্বত, খোটান প্রভৃতির ভেতর দিয়ে চীন এবং অন্যান্য প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দেশগুলির সঙ্গে ভারতবর্ষের যোগাযোগ ছিল। জলপথেরও সম্পর্ক ছিল বাণিজ্যিক ব্যাপারে। প্রশান্ত-মহাসাগর, ভূমধ্যসাগর প্রভৃতি জলপথে চীনদেশের বণিকেরা বাণিজ্য আরম্ভ করেছিল ভারতবর্ষ ছাড়াও শ্রাম, জাভা, মালয় প্রভৃতি দেশের সঙ্গে খৃষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর মধ্যে। ডাঃ বুক্কে (Dr. A. C. Bouquet) বলেছেন :

১২০। Cf. pp. 25, 27, 33, 34, 52, 60-61.

১২১। Cf. *The Chinese Eye*, p. 26.



"\* \* but only trading intercourse, either by caravan routes ( which are of great antiquity ) or by sea-borne traffic from a port called Eridu at the head of the Persian Gulf, which was a centre of commerce some four or five thousand years ago." ১২২

ভারতের সঙ্গে যোগাযোগের কথা উল্লেখ না করলেও ডাঃ ব্লেক অপরাপর স্থপ্রাচীন দেশের সঙ্গে চীনের সম্পর্কের কথা বলেছেন। এছাড়া তিনি একটি স্থপ্রাচীন প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতার উল্লেখ করেছেন যেটা চীন, ইরান, সিরিয়া, ইজিপ্ট প্রভৃতির মধ্যেও অখণ্ডভাবে বর্তমান ছিল এবং সেই সভ্যতার বয়স হবে অন্তত খৃষ্টপূর্ব ৪০০০ বছর। তিনি আরো লিখেছেন :

"A considerable Neolithic culture datable at about 2000 to 1500 B. C., has been found in the north-east and north-west, and in the north-west has been found pottery resembling early specimens unearthed in Babylonia, and dating from before 3500 B. C. This culture is regarded as the eastern expansion of a great prehistoric culture-province extending from Central Asia to Iran, Syria and Egypt, long before 4000 B. C." ১২৩

অধ্যাপক রিস্ ডেভিস্ (Rhys Davids) বলেছেন, হিমালয়ের উত্তর-পশ্চিম কোণ ও পূর্ব-তুর্কিস্থানের ভেতর দিয়ে বৌদ্ধধর্ম ভারত থেকে চীনদেশে যায়। মধ্য ও উত্তর-পশ্চিম ভারত থেকে বৌদ্ধ-সন্ন্যাসীরা প্রায়ই চীনদেশে যেতেন। ১২৪ স্যার ওয়ালিস্ বাজ্‌ও (Sir E. A. Wallis Budge) একথা

১২২। Cf. *Comparative Religion* ( 1945 ), p. 135.

১২৩। Cf. *Ibid.*, pp. 135-136.

১২৪। \* \* it penetrated to China "along the fixed route from India to that country, round the north-west corner of the Himalayas and accross Eastern Turkestan. Already in the second year B. C. an embassy, perhaps sent by Huvishka, took Buddhist books to the then Emperor of China, A-ili, and the Emperor Ming-Ti, 62 A. D., guided by a dream, is said to have sent to Tartary and Central India and brought Buddhist books to China. From this time Buddhism rapidly spread there. Monks from Central and North-Western India frequently travelled to China; and the Chinese themselves made many journeys to the older Buddhist countries to collect the sacred writings, which they diligently translated into Chinese. In the fourth century Buddhism became the State religion".—Cf. *Buddhism*, p. 241.

## ভারতবর্ষই চীনকে সজীভ ও সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল ৬৩

স্বীকার করেছেন।<sup>১২০</sup> তারপর একথা সত্য যে, খৃষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর মাঝামাঝি অনেকগুলি ভারতীয় পরিবার চীনদেশের বাসিন্দা হিসাবে পরিগণিত হয়েছিলেন। ডাঃ ত্রীপ্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন :

“In the third century A. D. we hear of Indian families settled down in Touen-hoang. It had already become a great centre of Buddhist missionaries at that time.”<sup>১২১</sup>

যে সকল বৌদ্ধ-সন্ন্যাসী পরিভ্রমণ ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতীয় সংস্কৃতির সমৃদ্ধি দিয়ে চীনকে সমুন্নত করেছিলেন তাঁদের কয়েকজনের নাম : ধর্মরক্ষ (খৃষ্টীয় ৩য় শতাব্দীর মধ্যভাগ), সম্ভ্রুতি (৩৮১ খৃষ্টাব্দ), গৌতম-সজ্জদেব (৩৮৪ খৃষ্টাব্দ), পুণ্যজাত ও তাঁর শিষ্য ধর্মযশস (৩২৭ খৃষ্টাব্দ), বুদ্ধযশস (খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী), কুমারজীব (৪০১ খৃ°), বিমলাক্ষ (৪০৬ খৃ°), ধর্মক্ষেম (৪১৪ খৃ°), বুদ্ধভদ্র (৪২১ খৃ°), বুদ্ধজীব (৪২৩ খৃ°), গুণবর্মন (৪৩১ খৃ°), গুণভদ্র (৪৩৫ খৃ°), বোধিধর্ম (৫২০ খৃ°), বিমোক্ষসেনা (৫৪৬ খৃ°), জিনগুপ্ত ও তাঁর দুই শিষ্যগুরু জ্ঞানভদ্র ও জিনযশস (৫৫২ খৃ°), ধর্মগুপ্ত (৫২০ খৃ°), প্রভাকর মিত্র (৬২৭ খৃ°) প্রভৃতি।<sup>১২২</sup>

## ভারতবর্ষই চীনকে সজীভ ও সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল

চীন ভারতবর্ষের কাছে শিক্ষা-বিষয়ে কতটুকু ঋণী সে-সম্বন্ধে অধ্যাপক লিয়াং-চি-চাও তাঁর *The Kinship between Chinese and Indian Cultures*-নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “সাক্ষাৎ বা পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষ চীনকে যে-সকল বিজ্ঞা শিখিতে বা তাহাতে উন্নতি লাভ করিতে সাহায্য করিয়াছিল, \* \* তাহা সজীভ, স্থাপত্য, চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও তক্ষণ, নাটক-

১২০। “Buddhism was carried into Syria and Egypt by the envoys of Chandragupta and his grandson Asoka in the third century B. C., and there is no doubt that it made its way into China before the Christian Era.”—Cf. *Baralam and Yewasef* (1923), p. liii. Cf. also Swami Abhedananda : *Science of Psychic Phenomena* (1946), pp. 48-49; *India and Her People* (1905-6), p. 226.

১২১। Cf. *India and China*, p. 9.

১২২। বেদানন্দ : “ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ”—‘বিষয়বাহী’-পত্রিকা ১৩৫৬, পৃ ৮০—৮১

রচনা ও অভিনয়, কবিতা ও উপজ্ঞান-কাহিনী-আদি রচনা, জ্যোতিষ ও মাসিকাদি গণনা, চিকিৎসা, বর্ণমালা ও লিপি-উদ্ভাবন, প্রকৃত জিবিবার উৎকৃষ্ট রীতি, হেতুবিজ্ঞা, শিক্ষাদানপদ্ধতি, সামাজিক মানা প্রতিষ্ঠান-রচনা ইত্যাদি।<sup>১২৮</sup> তবে একথা ঠিক যে, ভারতের কাছে সকল বিষয়ে চীন সঙ্গী থাকলেও তাঁর নিজস্ব একটা দৃষ্টিভঙ্গী ও বৈশিষ্ট্য ছিল এবং প্রকৃত ভাঃ শ্রীকালিদাস নাগ তাঁর উল্লেখ করে বলেছেন: “China developed indigeneous forms and styles long before the Indian or the Graeco-Buddhist art”. অবশ্য একথা কেবল স্থাপত্য ও চিত্রকলার ক্ষেত্রেই বলা হয়েছে, সঙ্গীতশিল্প সম্বন্ধে নয়। বেশীর ভাগ পণ্ডিতই ভারতবর্ষ ও চীনের সভ্যতা এবং সংস্কৃতিগত ঐক্য দেখতে গিয়ে সাহিত্য, ইতিহাস, চিত্র, ভাস্কর্য ও মন্দিরশিল্প নিয়েই বিস্তৃত আলোচনা করেছেন, উভয় দেশের সঙ্গীত-সম্বন্ধে বিশেষ-কিছু বলেন নি। অথচ এ-কথা সত্য যে, “চীনের রাজধানী পেকিংয়ের সাম্রাজ্যিক গ্রন্থাগারে এখনো ভারতীয় গ্রন্থের অল্পবাদ ও মূল উভয় মিলাইয়া ৭০,০০০ সত্তর হাজার পুঁথি আছে”! এই পুঁথি শুধুই কি বৌদ্ধশাস্ত্রের, না—সঙ্গীতাদি অপরাপর শিক্ষাগ্রন্থেরও। আমাদের মনে হয়, অল্পসন্ধান করলে সে-সবের মধ্যে ভারতীয় সঙ্গীতগ্রন্থের চীনা-অল্পবাদও পাওয়া যাবে।

চীনদেশ বা চীনাজাতির সঙ্গীতকলার প্রসঙ্গে ভারত ও চীনের মধ্যে ঐক্যগত সাংস্কৃতিক বিবরণের সুদীর্ঘ আলোচনা করার উদ্দেশ্য এই যে, চীনে সঙ্গীতকলা স্বাধীনভাবে গড়ে উঠলেও সেই গঠনের মূলে একান্তভাবে ভারতীয় ভাবধারা ও প্রেরণা যে অন্তর্নিহিত ছিল সেটাই প্রমাণ করা। তবে ভারতবর্ষ নিজের উদারতা ও বিস্তৃতিমূলক প্রকৃতির গুণে সঙ্গীতকে যেভাবে বিকশিত ও সমৃদ্ধ করতে পেরেছে, চীন ততটুকু পারেনি। ভারতবর্ষ বৈদিক যুগেই যেখানে তার স্বরকে সাতটা সংখ্যায় বিকশিত করতে পেরেছে, চীন তাতে অক্ষমতা জানিয়েছে এবং এখনো পাঁচটা মাত্র স্বরেই সে নিজেকে আবদ্ধ রেখেছে। এর প্রসঙ্গে স্বামী অভেদানন্দ তাই উল্লেখ করেছেন :

১২৮। ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় ( ১৩০২ সাল, ১ম সংখ্যা, পৃ ১১২ ) প্রকাশিত প্রকৃত রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়-লিখিত ‘বৃহত্তর ভারত’ প্রবন্ধ।

"The *Rishis* used to sing those hymns with seven notes of an octave. I may mention here that the seven notes of an octave in music were first discovered in India centuries before other nations had them, and that the world owes its first lesson in music to India. The Chinese had only five notes. Before the Greeks and other Europeans had seven notes the Hindus used them, and the Sama Veda bears testimony to this fact."<sup>১২৯</sup>

চীনা পাঁচটা স্বরের নাম কুঙ্ ( *kung* ) শাঙ্ ( *shang* ), চি ( *chi* or *chih* ), য়্ ( *yu* ) ও কিয়ো বা শিয়ো ( *kyo* or *chiao* )। পাঁচটা স্বর বিভিন্ন দিক, গ্রহ, তত্ত্ব ও বর্ণ অস্থায়ী কল্পিত হয়েছে। প্রক্যে কার্ট-সাক্স ( *Curt Sachs* ) তার উদাহরণ দিয়েছেন,<sup>১৩০</sup>

Notes	Kung	Shang	Chiao	Chih	Yu
Cardinal points	North	East	Center	West	South
Planets	Mercury	Jupiter	Saturn	Venus	Mars
Elements	wood	water	earth	metal	fire
Colours	black	violet	yellow	white	red

কার্ট সাক্স এই পাঁচটা স্বরে স্বে পাঁচটা পর্দারও (scale) উল্লেখ করেছেন : "The scale is usually presented in the form *kung* (do), *shang* (re), *chiao* (mi), *chih* (sol) *yu* (la), *kung* (do)"। তার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর পাঁচটা চীনা-স্বরের যে পরিচয় দিয়েছেন তার নামকরণে মনে হয় কিছু-কিছু ভুল আছে। তিনি ইউরোপীয় সঙ্গীতের স্বরের সঙ্গে তুলনা করে চীনা-সঙ্গীতের স্বর ও পর্দা সম্বন্ধে বলেছেন :

"\* \* it would appear that the ancient Chinese divided the octave into twelve equal parts. The scale, as commonly used, consisted, however, of only five notes, which were called *koung*, *chang kio tche*, *yu*, corresponding with the European F, G, A, C, D. The intervals corresponding with the European B and E were called *Pien-tche* and *Pien-koung*, respectively. F was considered the principal or normal key, just as C is regarded, in European music. Converted into the 'C'

১২৯। Cf. *Mystery of Death* (1952), pp. 10—11.

১৩০। *The Rise of Music in the Ancient Worlds* ( 1944 ), p. 121.

scale, the Chinese scale would stand C, D, E, G, A, i.e., the notes F and B would be avoided.”<sup>১০১</sup>

এ্যালেন ডানিয়েল্ (ত্রিশবশরৎ) পাঁচটা চীনা-স্বরের সঙ্গে পাঁচাত্তর ও ভারতীয় স্বরের তুলনা দেখিয়ে উল্লেখ করেছেন,<sup>১০২</sup>

I	Kung	(C)	—	(Sa)	—	1	=81/81
II	Chi	(G)	—	(Pa)	—	3/2	=81/54
III	Shang	(D)	—	(Re)	—	9/8	=81/72
IV	Yu	(A+)	(Dha+)	—		27/16	=81/48
V	Kyo	(E+)	—	(Ga)+			=81/64

ডানিয়েল্ বলেছেন, সিউ-ম-থিন (Seu-ma-Thien)-এর অভিমতে ঐ পাঁচটা স্বরের নাম যথাক্রমে পঞ্চ-লিউ (five lyu বা notes): হোয়াঙ-চঙ্, থাই-চিউ, ক্-সেন্, লিন্-চঙ্, নান্-লিউ (hwang-chong, thai-cheu, ku-syen, lin-chong, and nan-lyu)।

ভারতীয় সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী যেমন বড়জকে কেন্দ্র অথবা আশ্রয় ক’রে লীলায়িত হয়, চীনা-সঙ্গীতেও তাই এবং তাতে স্বর-সঙ্গতির (harmony) দিকে তত লক্ষ্য দেওয়া হয় না। ভারতীয় সঙ্গীত যেমন পুরুষ ও প্রকৃতি এই দুটা মতবাদকে নিয়ে পরিপুষ্ট এবং এতে ভাব, রস, বর্ণ প্রভৃতির স্থান আছে, চীনা-সঙ্গীতেও ঠিক তাই। কিন্তু তাহলেও এ’দুটা দেশের সঙ্গীতের প্রকাশভঙ্গী ও প্রকৃতি সম্পূর্ণ ভিন্ন। মাননীয় ডানিয়েল্ এই ভিন্নতার জন্তে দুটা দেশের পরস্পরের মধ্যে নিবিড় সম্পর্কহীনতাকে কারণ বলেছেন—“Contacts between the two countries became very rare and that the two cultures took very different directions”। কথাটা অবশ্য আংশিক সত্য, কিন্তু পুরোপুরি নয়, কেননা যে কোন দুটা দেশের মধ্যে বিশেষ মেলামিশা থাকলেই যে তাদের সংস্কৃতি বা শিক্ষা হুবহু সমান হবে এমন কোন নিয়ম নেই। আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, প্রক্টের ভাঃ নাগ উল্লেখ করেছেন : “China developed indigeneous forms and styles long before the Indian or the Graeco-Buddhist art”। শিল্প বা চিত্রকলা-সম্বন্ধে একথা স্বীকৃত হোলেও এটা অতীব সত্য যে, সকল বিষয়েই চীন তার একটা নিজস্ব বৈশিষ্ট্য

১০১। Cf. *Universal History of Music* (1896), p. 27.

১০২। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), p. 74.

কল্প করেছিল এবং সেই বৈশিষ্ট্যের জন্যে কালে তার সংস্কৃতির জগতে সে ভারত থেকে কিছুটা ভিন্ন হয়েছিল এবং তা হওয়াও স্বাভাবিক। তবে জানিয়েলু চীন ও ভারতের সঙ্গীতের মধ্যে যে-পার্থক্য অপর দিক থেকে দেখিয়েছেন, তা আমরাও কিছুটা স্বীকার করি। তিনি উল্লেখ করেছেন,

“While India's theorists were restricting themselves to the system of relations to a tonic, almost completely ignoring polyphony, the Chinese, on the contrary, were pursuing only the cyclic system which necessarily leads to transposition. Thus, the two countries became musically isolated and unintelligible to each other.”<sup>১৩৩</sup>

তিনি খৃষ্টীয় পনের বা কুড়ি শতাব্দীর পূর্বে এই প্রার্থক্যের সময় নির্দেশ করেছেন। আমাদের মনে হয়, এই মন্তব্য তিনি সম্পূর্ণ পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে করেছেন।

চীনা-সঙ্গীতবিদগণ সঙ্গীতিক স্বরের আট রকম প্রকৃতির পরিচয় দিয়েছেন : (১) চামড়ার শব্দ, (২) পাথরের শব্দ, (৩) ধাতুদ্রব্যের শব্দ, (৪) পশমীসূতার শব্দ, (৫) কাঠের শব্দ, (৬) বাঁশের শব্দ, (৭) লাউ কুমড়া-ফলের (guord) শব্দ ও (৮) পোড়ামাটির শব্দ। (১) চামড়ার শব্দ ঢোল (drum—kou) জাতীয় বাজ : যিঙ্-কাউ, কিন্-কাউ, সি-কাউ, তাও-কাউ, প্যাঙ্-কাউ, খাই-প্যাঙ্-কাউ, চি-সিন্ (Ying kou, Kin kou, Tse kou, Tao kou, Pang kou, Thai-pang-kou and the Tse-king)। (২) কিঙ্ (king) জাতীয় বাজ : পিন্-কিঙ্, সি-কিঙ্, য়্-টি, য়্-সিও বা বাঁশী, হৈ-টো বা শঙ্খ (Pien-king, Tse-king, Yu-ty, Yu-hsiao, Hai-to)। (৩) চাঙ্ বা ঘণ্টা, লো বা গঙ্, পো বা করতাল, লা-পা বা বড় শিক্কা, হো-টুঙ (Chung, Lo, Po, La-pa, Hao-tung)। (৪) পিপ্ বা বেলুন-গিটার, সান্-হিন্, য়্-কিন্, হু-কিন্, উয়-হিন্ বা দুতারযুক্ত বেহালা, য়ান্-কিন্ (San-heen, Yue-kin, Hue-kin Ur-heen, Yang-kin)। (৫) চু, য়্, য়ু-য়, সোন্-পান্ (Chu, Yu, Mu-yu, Shon-pan)। (৬) পাই-হাও বা পাইপ, টি বা বাঁশী, সোন বা ক্লারিওনেট (Pai-hao, Ty, Sona)। (৭) চেঙ্ (Cheng—mouth-organ), (৮) স্য়ান্ (Hsuan) প্রভৃতি।<sup>১৩৪</sup>

১৩৩। Ibid., p. 55.

১৩৪। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 24-25.

ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন বাদী (রাজা), সংবাদী (মন্ত্রী), অম্ববাদী (অম্বচর), বিবাদী (শত্রু) প্রভৃতি স্বরের ব্যবহার আছে এবং সেই ব্যবহার সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত, চীনা-সঙ্গীতেও তেমনি F বা মধ্যমকে রাজা, G বা গমকে প্রধানমন্ত্রী, A বা ধৈবতকে রাজভক্ত প্রজা, C বা বড়জকে রাজকার্যের অবস্থা ও D বা ঋষভকে পৃথিবী-রূপী দর্পণ নামে অভিহিত করা হয়।<sup>১০৬</sup> রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর উল্লেখ করেছেন, পেকিনের গ্রন্থাগারে ৪৮২ খানি সঙ্গীতের পুস্তক রক্ষিত আছে।<sup>১০৭</sup>

### জাপানে সঙ্গীতের রূপ

সকল-কিছু সৃষ্টি-রহস্যের পিছনে বিজ্ঞান ফল্গুদারার মতন অন্তর্নিহিত থাকলেও পৌরাণিকী আখ্যায়িকারও (Mythology) একটি স্থান আছে। ভারতীয় সঙ্গীতে প্রধান রাগ-রাগিণীগুলির সৃষ্টিকথা জড়িত রয়েছে মহাদেবের গম্বুখ ও পার্বতীর মুখ-কমলের সঙ্গে। মোটকথা কোথাও শিব-শক্তি, কোথাও নারায়ণের কাহিনী রয়েছে সঙ্গীতের জন্মকথার পিছনে। জাপানী-সঙ্গীতের সঙ্গেও একটি পৌরাণিকী কাহিনীর যোগাযোগ আছে। স্তার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর উল্লেখ করেছেন, জাপানে প্রবাদ যে, সূর্য-পত্নী অমতাসু (Amaterasu) অশ্রুচরিত্র দেবতাদের কাছে অপমানিতা হোয়ে একটি পর্বতগুহার মধ্যে লুকিয়ে ছিলেন। তাঁকে আশ্রুপ্রকাশ করতে অস্বীকার করলে তিনি অস্বীকার করেন। তখন দেবতারা সঙ্গীত সৃষ্টি করলেন অমতাসুকে মোহিত করার জন্তে। জাপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির মূলে আছে এই পৌরাণিকী কাহিনী।<sup>১০৮</sup> এই কাহিনীর পিছনে সত্যিকারের তত্ত্বকথা : জাপানী-সঙ্গীতও ধর্ম ও অধ্যাত্ম সাধনমূলক। আসলে জাপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির ইতিহাস হোল : জাপান তাঁর সঙ্গীতের উপাদান ও প্রেরণা পেয়েছিল চীন ও কোরিয়ার মাধ্যমে ভারতবর্ষ থেকে—“Japan derived its music from India through China and Korea”। ডা:

১০৬। Ibid. p. 29.

১০৭। ইংরেজী ১৮৯৬ খ্রষ্টাব্দে *Universal History of Music* বইখানি সংকলিত হয়। তখন পেকিনের গ্রন্থাগারে যদি ৪৮২ খানি সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষিত থাকে, তবে তারপর থেকে আজ-পর্যন্ত চীন-সরকার নিশ্চয়ই ঐ গ্রন্থাগারে আরো অনেক গ্রন্থের সমাবেশ করেছেন।

১০৮। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 35-36.

বুকে (Dr. A. C. Bouquet) উল্লেখ করেছেন, গ্রীকজাতি যেমন রোমনগরীকে নিজের সভ্যতার আলোকে সমৃদ্ধ করেছিল, চীনারাও তেমনি জাপানকে সভ্যতা ও সংস্কৃতি দিয়ে সমৃদ্ধ করেছিল, তবে ভারতীয় বৌদ্ধধর্মের প্রেরণা ছিল সেই চীন ও জাপানের সভ্যতার পিছনে :

“Just as the Greeks civilized Rome, so the Chinese have civilized the Japanese, and Buddhism has done for both much of what Christianity did for the Greek and Roman world”.<sup>১০৮</sup>

কোরিয়ার সঙ্গেও জাপানের নিবিড় সম্পর্ক স্থাপিত হয়েছিল। ঐতিহাসিক প্রমাণ যে, খ্রীষ্টীয় ৪৫৩ শতাব্দীতে কোরিয়ার শিরেগীর রাজা জাপান-সম্রাটের যুতু-সংবাদে মুহম্মান হোয়ে বহুমূল্য বিচিত্র সামগ্রীর সঙ্গে নানান বিষয়ে পারদর্শী ৮০জন সঙ্গীতশিল্পীকেও ৮০টা জাহাজে করে জাপানে উপত্যেকন পাঠিয়েছিলেন। কোরিয়ার সঙ্গে জাপানের প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল সেই প্রথম সম্পর্ক।<sup>১০৯</sup> পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ কার্ট সাচস জাপানের সঙ্গীত-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

“Japanese music began only in the fifth century A. D., when Korean court music was adopted. In the sixth century, Japan became familiar with both Buddhism and the ceremonial music of China, though once more through Korea, \* \*. China also passed on to Japan the ceremonial dances of India with their music, which were Japanized as the solemn and colourful *Bugaku*. A strong wave from Manchuria, in the eighth century, ended foreign influences on the classical music of Japan.”<sup>১১০</sup>

মোটকথা জাপানের সঙ্গীতে চীন, কোরিয়া ও কিছুটা মাঞ্চুরিয়ার প্রভাব থাকলেও ভারতবর্ষের অবদান মোটেই অস্বীকার করা যাবে না। অঙ্কেয় জাপানী শিল্পী কাকাসু ওকাকুরা ‘বুগকু’-সঙ্গীতের প্রসঙ্গে স্বীকার করেছেন যে, এর সৃষ্টি ভারতীয় ও প্রাচীন হাঙ-সঙ্গীতপদ্ধতি দুটির সংমিশ্রণে হয়েছে—“It was formed of combined elements of Indian and old Hang music”. ‘বুগকু’-সঙ্গীতের উল্লেখ করে তিনি লিখেছেন,

“*Bugaku Music*—This means dance music—from *bu*, to dance, and *gaku*, music, or to play. This Bugaku music in Japan was developed

১০৮। Cf. *Comparative Religion* (1945), p. 147.

১০৯। Cf. *Universal History of Music* (1896), p. 36.

১১০। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 105.



in the Nara-Heian period, under the influence of the Chinese culture of the Six Dynasties.”<sup>১১১</sup>

এই সঙ্গীত জাপানের বিভিন্ন উৎসবাহুষ্ঠানে উদ্‌যাপিত হোত। এছাড়া অঙ্কে ওকাকুরা উল্লেখ করেছেন: প্রাচীন খা, ইন্ ও শ্ব-বংশ তিনটির বীক্তিনীতির বর্ণনায় অনেক কাব্যগান সংগৃহীত হয়েছিল, সেগুলি স্বর-সংযোগে শান করা হোত রাজ্যের কুশাসনের সংস্কার-সাধন করার জন্তে ( “Ancient ballads were collected by the Sage by way of illustrating the manners of the Chinese Gold Age, of the three early dynasties of Kha, In, and Shu, \* \*”<sup>১১২</sup>

বৃহত্তর ভারতের কাছেও জাপান সঙ্গীতিক উপাদানের জন্তে ঋণী। চম্পা তথা কম্বোডিয়া, যবদ্বীপ বা যাতা, বালিদ্বীপ বা বালি প্রভৃতির কাছ থেকে জাপান ও এমন কি চীন সঙ্গীতের ঠাট এবং রাগ-সম্বন্ধে ধারণা পেয়েছিল। এ-প্রসঙ্গে কার্ট সাচস্ উল্লেখ করেছেন,

“Indeed, even Japan has known a major scale, *Champa* In 773, music from Champa, that is Cambodia, is first mentioned as played at a banquet of the Imperial Court. But the Combidian style in Japan was assimilated four hundred years later into the Chinese style, and it is not possible to tell whether the original Champa music had or had not the major scale that the modern Japanese designate by this name.”<sup>১১৩</sup>

খ্রীষ্টীয় ৫৫২ অব্দে জাপানে যখন বৌদ্ধধর্মের গোড়াপত্তন হয় তখন তার সঙ্গে সঙ্গীতকলারও অঙ্গপ্রবেশ ঘটে। রাজকুমার শোটোকু ( Prince Shotoku ) যখন মোরিগনোদৈজিন্-কে ( Moriganodaijin ) পরাজিত করেন তখন তিনি তাঁর সৈন্যদের উৎসাহিত করেছিলেন ‘বৈরো’ বা বায়রো ( *Bairo* ) স্বর দিয়ে।<sup>১১৪</sup> এই বৈরো অথবা বায়রো স্বর ( ‘tune of *Bairo* ’ ) ভৈরোঁ বা ভৈরবরাগ কিনা বলা কঠিন। সভ্যই ‘বৈরো’ যদি ভৈরোঁ বা ভৈরব-রাগের নামান্তর হয় তবে খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে এর সন্ধান পাওয়া যায় জাপানে, অথচ বৃহদ্দেশী কিংবা সঙ্গীত-মকরন্দের আগেকার

১১১। ওকাকুরা: *The Ideals of the East* ( 1903 ), p. 13.

১১২। *Ibid.*, p. 30.

১১৩। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* ( 1944 ), p. 135.

১১৪। Cf. *Universal History of Music* ( 1896 ), p. 36.

কোন বইয়ে ভৈরবরূপের উল্লেখ পাওয়া যায় না। মতল 'বৃহৎসঙ্গী' রচনা করেন খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দীতে বা তার কিছু পরে এবং নারদ 'সঙ্গীত-মকরন্দ' রচনা করেন খৃষ্টীয় ৭ম-১১শ শতাব্দীর মধ্যে। বৃহৎসঙ্গী "ভৈরবক-ক্রমবৈশিষ্ট্য আকুটোহজ্জ পালকঃ" ইত্যাদি শ্লোকে ভৈরবকে মধ্যমগ্রামের সুহ'না-রূপে পাওয়া যায়, রাগ হিসাবে নয়। সঙ্গীতমকরন্দে ভৈরবকে রাগ হিসাবে পাওয়া যায়—“তুপালো ভৈরববৈশিষ্ট্য স্ত্রীরাগঃ” ইত্যাদি।<sup>১০০</sup> জাপানে সঙ্গীতের গোড়াপত্তন হয় খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে অথবা তার কিছু আগে। খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে চীনের সঙ্গে যোগাযোগ স্থাপিত হয় জাপানের এবং খৃষ্টীয় ১ম-২য় শতাব্দীতে ভারতবর্ষের সঙ্গে চীন-সাম্রাজ্যের সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত হয়। ছাপার আকারে আজ-পর্বন্ত যে সমস্ত গ্রন্থ পাওয়া গেছে তাতে প্রাচীন গ্রন্থকারদের উদ্ধৃতি মারফত খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর আগে ভৈরব এবং ভৈরবীকেও আর্ধ-সঙ্গীত হিসাবে পাওয়া না গেলেও ভীরবা প্রভৃতি আদিম জাতিদের মধ্যে তার প্রচলন ছিল বহুপূর্বে। এই ভীরবাজাতির সন্ধান পাওয়া যায় মহাভারত ও পুরাণাদিতে উল্লিখিত শবর, পুলিন্দ প্রভৃতিদের সঙ্গে। মহাভারতের কাল সাধারণত খৃষ্টপূর্ব ৩য়-১ম শতক। সারদাতনয় ও তাঁর 'ভাবপ্রকাশন' গ্রন্থে ভীরবাজাতির উল্লেখ করেছেন। সারদাতনয় 'ভাবপ্রকাশন' রচনা করেন খৃষ্টীয় ১১৭৫-১২৫০ শতাব্দীর ভেতর। বাণিজ্যিক ব্যাপারে সঙ্গীতের বিচিত্র উপাদান যদি খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীর অনেক আগেই চীনে হাজির হয় তবে চীন থেকে তাদের আমদানী জাপানে হওয়াও কিছু বিচিত্র নয় এবং সেদিক থেকে খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে জাপানে ভৈরব > ভৈরোঁ > বায়রো-রাগের প্রচলন হওয়া সম্ভব। অবশ্য বৈরো, বায়রো ( *Bairo* ) ও ভৈরোঁ ( *Bhairō* ) তথা ভৈরব—*Bhairav* ) শব্দ দুটির সাদৃশ্য দেখে আমাদের পক্ষে এ-অঙ্কমান করা অসম্ভব নয়।

ঐতিহাসিক অঙ্কমানের মারফৎ জানা যায়, খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর গোড়ার দিকেই জাপান ও চীনের মধ্যে আসে সকল যোগাযোগের স্রবোগ এবং সে-সময়েই উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গে যন্ত্র-সঙ্গীতেরও হয় জাপানে প্রবর্তন। জাপানী-সঙ্গীতশিল্পীরা চারটি শ্রেণীতে বিভক্ত : (১) গকুনাইন, (২) শুইনিন,

১০০। বৃহৎসঙ্গী ( ত্রিবাঞ্ছন সং ), পৃ ২৮

১০১। সঙ্গীত-মকরন্দ ( বরোদা সংস্করণ ), পৃ ১৯

(৩) ফেকি-ব্লাইও ও (৪) ঘেকোস।<sup>১১৭</sup> গকুনাইন-সঙ্গীতজ্ঞেরা কেবল ধর্ম ও প্রার্থনা-সম্বন্ধীয় সঙ্গীত গান করে, মিকাতো-অর্কেস্ট্রা তাদের থেকে বৃষ্টি হয়েছে। শুইমিন-সঙ্গীতজ্ঞেরা পেশাদার গায়ক, সকল রকমের সঙ্গীত তারা গান করে। ফেকি-ব্লাইও গায়কেরা একসঙ্গে অনেকে ধর্ম ও সামাজিক এই উভয় রকমের গানই করে এবং ঘেকোস বলে নারী-শিল্পীদের। নারী-সঙ্গীতশিল্পীরা কেবল জাপানের আধুনিক গান পরিবেশন করে, তারা ধর্ম বা কোন পবিত্র উৎসব-সঙ্গীত গান করতে পায় না।

জাপানীরা ভারতবাসীদের মতন অত্যন্ত অল্পকরণময় শিল্পী, সঙ্গীত-অংশীলন তাঁদের জীবনে একটি অপরিহার্য জিনিস। তবে চীনাগের তুলনায় জাপানীদের সঙ্গীত তত সমৃদ্ধ নয়, বরং জাপানী-সঙ্গীত সহজ-সরল ও একটু প্রাচীনময়। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞ কার্ট সাচস তাই উল্লেখ করেছেন,

“In many respects, therefore, the music of the ancient East may be better studied in Japan than in China.”<sup>১১৮</sup>

খৃষ্টীয় ১৮৭৮ অব্দে জাপান-সরকার একটি অল্পসঙ্কান-সমিতি নিয়োগ করেন। সেই সমিতির কর্তব্য নির্দিষ্ট হয়েছিল : সমিতির সভ্যরা দেখবেন যে, ইউরোপীয় সঙ্গীতের প্রকৃতির সঙ্গে জাপানী-সঙ্গীতের ঐক্য থাকে কিনা। সেই মর্মে ১৮৮০ খৃষ্টাব্দে জাপান-সরকার টোকিওতে একটি জাতীয় সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান স্থাপিত করেন এবং সমগ্র জাপানে সঙ্গীতের অংশীলন ও বিস্তার-সম্বন্ধে তিনি সচেতন হন।

জাপানী-সঙ্গীতেও মাত্র পাঁচটি স্বরের প্রয়োগ হয় এবং বর্তমানে চীন-সঙ্গীতের মতন তার মধ্যে ইউরোপীয় সঙ্গীতের কিছুটা মিশ্রণ ঘটলেও বিশেষ একটি ধারা ও স্বাধুর্ষ নিয়ে সে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য জগতের সাধনে আদরণীয়।

জাপানে সঙ্গীতের যন্ত্রগুলিকে সম্পূর্ণ (perfect) বা পরিণত এবং অসম্পূর্ণ (imperfect) বা অপরিণত এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়।

১১৭। “\* \* the first being called Gakkunine \* \* the second, Guenin, \* \* the third, \* \* what are called *Feki-blind* musicians, \* \* and the fourth being designated Ghelos or singing-girls \* \*”—*Universal History of Music* (1894), p. 36.

১১৮। Cf. *The Rise of Music in Ancient World*, (1944), p. 105.

সম্পূর্ণ যন্ত্র কেবল ধর্ম ও উৎসব-সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, আর অসম্পূর্ণ যন্ত্রগুলি সকল শ্রেণীর সঙ্গীতেই প্রযুক্ত হয়। সাদৃশ্যিক যন্ত্রগুলির ভেতর কোটো (Koto), সামিসেন (Samisen), কোকিউ (Kokiu) ও বিওয়া (Biwa) প্রধান। কোটোযন্ত্রের আবার বিচিত্র রূপ আছে: সূমা-কোটো (Summa-koto) একটি তন্ত্রীবিশিষ্ট, লোনো-কোটো (Lono-koto) তেরটি তন্ত্রীযুক্ত। চীনাগের কিনযন্ত্রেও (Kin) তেরটি তারের সমাবেশ আছে। সামিসেন যন্ত্রটি (Samisen) তিনটি তারবিশিষ্ট। ঘেকো (Gheko) বা নারী-শিল্পীদের সামিসেন-যন্ত্রটি বিশেষ প্রিয়। কোকিউ (Kokiu) যন্ত্রটিতে চারটি তারের সমাবেশ থাকে, দেখতে বহুলিন (Violin) বা বেহালায় মতন। বিওয়া-যন্ত্রটি চীনদেশের পেপা-র (pepa) মতন দেখতে; জাপানে বিওয়া-যন্ত্রের নামানুসারে এই যন্ত্রটির নামকরণ করা হয়েছে। জাপানের মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতে এই বিওয়া-যন্ত্রটির প্রচলন বেশী। এছাড়া ফুয়ি বা টেকি (Fuye or Teki), রিয়ুটেকি (Riyuteki), শাকুহাচি (Shakuhachi) প্রভৃতি বেণু বা বাঁশের এবং ও-জুড্‌জুমি, কো-জুড্‌জুমি, কগুর-তৈকো (O-Tzudzumi, Ko-Tzudzumi, Kagura-Taiko) প্রভৃতি চামড়ার বাজের প্রচলন আছে। খৃষ্টীয় ১৬১১ শতাব্দী থেকে জাপানে স্বরলেখা বা স্বরলিপির প্রচলন হয়। চীনাগের মতন জাপানীরা ডান দিক থেকে বামে সোজাসোজা দাঁড়ানো রেখা দিয়ে গানের স্বরগুলি লিপিবদ্ধ করেন। কঠ-সঙ্গীতের স্বরলিপিতে কথাগুলি ঐ দাঁড়ানো রেখার বামদিকে লেখা হয়।<sup>১০২</sup>

### কোরিয়ান সঙ্গীতশিল্প

কোরিয়ান লোকেরাও চীনবাসীদের মতন অত্যন্ত সঙ্গীতপ্রিয়। কঠ ও যন্ত্র এই উভয় সঙ্গীতের অল্পশীলন কোরিয়াবাসীদের ভেতর থাকলেও নারীরা যন্ত্র-সঙ্গীতে বিশেষভাবে অংশগ্রহণ করেন না। স্ত্রীলোক ও পুরুষের একত্রে নৃত্যের প্রচলন কোরিয়ায় বিশেষ নেই বলেই চলে। কোরিয়া-বাসীরা অত্যন্ত রক্ষণশীল (conservative) জাতি; তাদের সঙ্গীতেও পাঁচটি মাত্র স্বরের বিকাশ (pentatonic) আছে। কোরিয়ান বেশীর

১০২। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 38-39.

জাপানীরা চীনা ও জাপানীদের সঙ্গে মেলে। যেমন, কোরিয়ার সাইওয়ান্গ্ (Saihwang) চীনাদের চেঙ্ (Cheng) ও জাপানীদের শো (Sho)-এর সমান। য্যাঙ্-কুম্ (Yang-kum) যজ্ঞী চীনাদের য্যাঙ্-কিন্ (Yang-kin) এবং হ্যাঙ্গুম্ (Haggum) বা বেহালা-যজ্ঞী চীনের উরু-হীনের (Ur-heen) মতন। অবশ্য কোমোউনকো (Komo-unko) কোরিয়াবাসীর অত্যন্ত প্রিয় যন্ত্র।<sup>১০০</sup>

### শ্রামদেশে সঙ্গীতের অভিব্যক্তি

প্রাচ্য দেশগুলির ভেতর শ্রামে সঙ্গীতের বিকাশ বিশেষভাবে হয়েছিল এবং এখনো এর অল্পশীলন সে-দেশের সকল শ্রেণীর লোকের মধ্যেই পাওয়া যায়। শ্রামদেশ তার সঙ্গীতের জগ্রে বর্মা, পেশু, চীন ও অশেষপ্রকারে ভারতবর্ষের কাছে ঋণী। শ্রামের সঙ্গীত সরল ও স্নিগ্ধ। বিভিন্ন রাগে লীলায়িত ছোট ছোট গানই সেখানের সঙ্গীত-সম্পদ। পাঁচটি মাত্র স্বরের বিকাশ শ্রামের সঙ্গীতেও পাওয়া যায়। হার্বমোনিকা-জাতীয় রেনট্ (Ranat) শ্রামের প্রিয় বাস্তবযন্ত্র। এই শ্রেণীর চার রকম বাস্তবযন্ত্র ওখানে পাওয়া যায়: রেনট্-এক্, রেনট্-থুম্, রেনট্-থোঙ্ ও রেনট্-লেক্ (Ranat-Ek, Ranat-Thoom, Ranat-Thong, Ranat-Lek)। রেনট্-থোঙ্ ও রেনট্-লেক্ খাডুনির্মিত এবং রেনট্-এক্ ও রেনট্-লেক্ কাঠের তৈরী। গঙ্-বাঙ (Gong) শ্রাম-বাসীদের অত্যন্ত প্রিয়। খঙ্-য়ই (Khang-yai) গোলাকার বাস্তবযন্ত্র বিশেষ, তাতে ১৬টি গঙ্ সংযুক্ত থাকে। খঙ্-লেক (Khong-Lek) খঙ্-য়ইয়ের মতন বাস্তব, তবে তাতে ২১টি গঙের সমাবেশ থাকে। এছাড়া চামড়ার বাস্তব (drum), যেমন—টালোট্-পোটে (Talot-Pote), তাকোন্ (Taphone), সঙ্-না (Song-nah), থোন্ (Thone) প্রভৃতি এবং স-টাই (Saw-Tai) ও স-সাম্‌সই (Saw-Samsai) বহলিন (Violin) বা বেহালা জাতীয় যন্ত্র; এদের প্রত্যেকটিতে তিনটি ক'রে তার থাকে। এই ছ'টি বাস্তবযন্ত্র ভারতীয় ত্রিতার-যন্ত্রের মতন। স-ডুয়াঙ্ ও স-উ (Saw-Duang, Saw-Oo) ছ'তার-বিশিষ্ট বেহালার মতন যন্ত্র। পী। (Ree) শ্রামবাসীদের একটি প্রিয় যন্ত্র, এটি আইডরি বা মার্বেল-পাথরে তৈরী হয়।<sup>১০১</sup>

## বর্মার সঙ্গীতের রূপ

বর্মাদেশের সঙ্গীতও ভারতবর্ষের কাছে ঋণী। নৃত্য, গীত ও বাস্তব প্রচলন বর্মার অভিনয়ে যথেষ্টভাবে আছে। হিন্দুদের পৌরাণিক কাহিনীকে অবলম্বন করে বর্মারা নাট্যাভিনয় করেন। সোউম্ (Soung or Soum), থ্রো (Thro), গঙ্গ্ প্রভৃতি বর্মাদেশের স্থপরিচিত বাস্তব। কী-বেন বা কী-ওয়েন (Kye-wain) অসংখ্য গঙ্গ্-এর সমাবেশে অর্কেস্ট্রা-বিশেষ। ক্যাট্ (Cat) যন্ত্রটিতে সাধারণত ১২ অথবা ১৩টি তার সংযুক্ত থাকে। ক্যাটব্রট্টার পরিচয় দিতে গিয়ে স্তার সৌরীজমোহন ঠাকুর উল্লেখ করেছেন :

"It has usually 12 or 13 strings, and supposing the lowest to be D, the scale does not rise by tones and half tones, D, E, F, G, but thus,—1st string D, 2nd F, 3rd A. The 4th then begins with G, and the two following are B, and D. The 7th string, again begins with C. The 8th and 9th are F and G, and so on with the remainder." ১২০

সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচ'স সমগ্র প্রাচ্য এশিয়ার পর্দার (scale) বিকাশ-রহস্তের পরিচয় দিতে গিয়ে চীন, জাপান, শ্রাম, কাম্বোজ বা কাম্বোডিয়া, বর্মা প্রভৃতি দেশের স্বরগ্রাম সম্বন্ধেও উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন :

"The evolution of East Asiatic scales now begins to stand out. It starts from strictly pentatonic scales with thirds of any size. In a second stage, heptatonics appear in the form of seven loci for strictly pentatonic scales. \* \* \* In China and Japan, on the contrary, scales have been rather well tempered to whole and semitones and to major thirds. \* \* In Siam, Cambodia, and Burma, on the other hand, seven loci have been assimilated to form almost equal seven-eighths of which are actually used in melodies." ১২১

পরিশেষে উল্লেখ করা কর্তব্য যে, সঙ্গীতের তুলনামূলক (comparative) অধ্যয়ন ও গবেষণার বিশেষভাবে প্রয়োজন, এজগ্রে চাই অসঙ্গীর্ণ ও উদার মনোবৃত্তি এবং প্রাণপাত পরিশ্রম। কেবলই ওস্তাদ বা আচার্যদের কাছ থেকে ব্যক্তিগতভাবে গান বা গৎ শিক্ষার দ্বারা সমগ্র সঙ্গীতকলার উন্নতি-বিধান কোন দেশেই হয় না। ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে শাস্ত্র ও সাধনা দুটিকে পাশাপাশি রেখে আমাদের সঙ্গীতের অধ্যয়ন করা উচিত, তাহলেই সঙ্গীতের ক্ষেত্র হবে প্রসারিত ও সমৃদ্ধ।

১২২। Cf. *Universal History of Music* (1866), p. 47.

১২৩। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 135.

## ঋগ্বেদ ও তার রচনাকাল

ভারতবর্ষ যে স্থপ্রাচীন দেশ এবং সকল দেশের সভ্যতা ও সংস্কৃতির জন্মভূমি এ-কথায় আর নূতন ক'রে পরিচয় না দেওয়াই ভাল। ঋগ্বেদ হিন্দুদের প্রাচীন সাহিত্য। ভাষা ও রচনার দিক থেকে বিচার ক'রে অনেকে এর সংকলনের কাল-নির্ণয় করেছেন খৃষ্টপূর্ব ১০০০ বছর। জার্মাণ-মনীষী পণ্ডিত মোক্ষ-মুলায় নির্ণয় করেছেন খৃষ্টপূর্ব ১২০০-১০০০ বছর। তিনি তাঁর গিফোর্ড বক্তৃতায় ( *Gifford Lectures, 1889* ) উল্লেখ করেছেন :

“\* \* that we cannot hope to fix a *terminus a quo*. Whether the Vedic hymns were composed 1000, or 1500, or 2000, or 3000 B. C., no power on earth will ever determine.”\* \* তিনি অতঃপর আবার বলেছেন : “It may be very brave to postulate 2000 B. C. or even 5000 B. C. as a minimum date for the Vedic hymns, but what is gained by such bravery ? \* \* Whatever may be the date of the Vedic hymns, whether 1500 or 15000 B. C., they have their own unique place and stand by themselves in the literature of the world.”\* \*

ডাঃ উইন্টারনিজ্, ঋগ্বেদ-সংকলনের বয়স খৃষ্টপূর্ব ২৫০০ বছরের বেশী বলেন নি। তিনি বলেছেন :

“We cannot, however, explain the development of the whole of this great literature, if we assume as late a date as round about 1200 or 1500 B. C. as its starting point. We shall probably have to date the beginning of this development about 2000 or 2500 B. C., and the end of it between 750 and 500 B. C.”\* \*

ডাঃ উইন্টারনিজ্, অধ্যাপক রুম্ফিল্ডের অভিমত উদ্ধৃত ক'রে আবার বলেছেন, শ্রদ্ধেয় রুম্ফিল্ড প্রমাণ করেছেন যে, ঋগ্বেদের ৪০,০০০টি পদের মধ্যে ৫০০০ পদের পুনরুক্তি দেখা যায়, সুতরাং সংকলনের আগেও ঋগ্বেদের মন্ত্রের অস্তিত্ব ছিল এ-কথা ঘরে নেওয়া যায় এবং সেদিক থেকে ঋগ্বেদের মন্ত্রগুলির বয়স আরো প্রাচীন।\* \* শ্রদ্ধেয় বালগঙ্গাধর তিলক ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ধারণ

১৫৪। Cf. also (ক) উইন্টারনিজ্ : *A History of Indian Literature*, Vol. I (1927), p. 293 ; (খ) জিয়ারমান *Second Selection of Hymns from the Rigveda*, Appendix V, p. cxxxi.

১৫৫। Cf. *Indian Philosophy* (1912), pp. 34-55.

১৫৬। Cf. *A History of Indian Literature*, Vol. I (1927), p. 310.

১৫৭। (ক) *Ibid.*, p. 301 ; (খ) Vide also অধ্যাপক ডাঃ অমিনাশচন্দ্র দাস : *Rigvedic India*. (1927), Chpls. V & XXVI.

করেছেন খৃষ্টপূর্ব ৬০০০ বছর এবং অধ্যাপক হার্ম্যান জ্যাকবির মতে খৃষ্টপূর্ব ৪৫০০ বছর। ডাঃ বুলায় ( Dr. Buhler ) ঋগ্বেদ তিলক এবং কতকংশে অধ্যাপক জ্যাকবির মতবাদ সমর্থন করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন :

“\* \* it is natural that I find Prof. Jacobi's and Prof. Tilak's views not *Prima facie* incredible, and that I value the indications for the former existence of a *mrigasiras* series of the *naksatras* very highly.”<sup>১৫৮</sup>

কিন্তু এ-কথা অতীব সত্য যে, যতদিন না সিদ্ধু-সভ্যতার যথার্থ বয়স ( কাল ) নির্ধারিত হয় ততদিন ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ণয় করা দুষ্কর এবং করলেও তা হবে সম্পূর্ণ আনুমানিক। মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি স্থপ্রাচীন দেশের সভ্যতা বৈদিক, স্ততরাং ঋগ্বেদ-সংকলন তারও অনেক আগে হয়েছিল। সিদ্ধু-উপত্যকার নগরগুলিতে যে বৈদিক সভ্যতাসম্পন্ন লোকেরা প্রবেশ করেছিল ( ? ) তার উল্লেখ ক'রে রায়বাহাদুর দীক্ষিত বলেছেন :

“The survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrived in the Indus valley in the same stage as the Indus civilization.”

রায়বাহাদুর দীক্ষিতও প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন—সিদ্ধু-সভ্যতা বৈদিক লোকেরাই গড়ে তুলেছিল। স্ততরাং এ-কথা ঠিক যে, বৈদিক যুগ বা বেদের সংকলন-কাল সিদ্ধু-সভ্যতারও অনেক আগে এবং এ-কথা আমরা পূর্বেই আলোচনা করেছি। স্মার জন. মার্শাল সিদ্ধু-সভ্যতার সময় নির্দিষ্ট করেছেন খৃষ্টপূর্ব ৫,০০০ থেকে ৩,০০০ বছর। কাজেই বেদের তথা ঋগ্বেদ-রচনার কাল কখনই খৃষ্টপূর্ব ১০০০, ১৫০০, অথবা ১৫০০-২০০০ বছর হওয়া সমীচীন নয়। তা ছাড়া ঋগ্বেদের বয়স নির্ণয় যদি সঠিকভাবে না হয়, তবে অপরাপর বেদ, ব্রাহ্মণ, শ্রৌতসূত্র, প্রাতিশাখ্য, শিক্ষা প্রভৃতির যথার্থ বয়স নিরূপণ করাও অসম্ভব হবে,

১৫৮। Cf. (ক) *Indian Antiquary* ( 1894 ), p. 248 ; (খ) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March 1932, No. 1. pp. 154—155.

(গ) স্তার মর্গন প্রাচীন বাণীকৃষ্ণ ও প্রাচীন ও পাশ্চাত্য মনীষীদের মতের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “Some Indian scholars assign the Vedic hymns to 3000 B. C., others to 6000 B. C. The late Mr. Tilak dates the hymns about 4500 B. C., the Brahmanas 2500 B. C., The early Upanishads 1600 B. C., Jacobi puts the hymns at 4500 B. C. We assign them to the fifteenth century B. C. and trust that our date will not be challenged as being too early.”—*Indian Philosophy*, Vol. I ( 1940 ), p. 67.



আর্যসভ্য হোলেন্ড লে-নিরূপণ হবে আত্মমানিকভাবেই।<sup>১২৩</sup> সেক্ষেত্রে বেদ, ব্রাহ্মণ, সূত্র, প্রাতিশাখ্য ও শিকার রচনা-কালের পুংখাল্পুংখরূপে নির্ধারণ নিম্নে আলোচনা করা থেকে আমরা বিরত হলাম। কিন্তু আমরা ব্রাহ্মণ, সংহিতা, প্রাতিশাখ্য, শিকার, রামায়ণ, মহাভারত, জাতক ও পুরাণগুলিতে সঙ্গীতের আলোচনার সময় আমরা গতানুগতিক কাল-নির্ধারণেরই অমূল্যত্ব করেছি। এখানে বলে রাখা ভাল যে, ঐ-নির্ধারণ মোটেই নির্ভরযোগ্য নয়, কেননা সমস্ত বৈদিক ও বৈদিকোত্তর সংস্কৃত সাহিত্যগুলির রচনা-কাল নির্ণয় করা হয়েছে ঋগ্বেদ-সংকলনের ও সঙ্গে সঙ্গে বৈদিক সভ্যতার কাল-নির্ঘ্নকে অবলম্বন করে, অথচ বেদের সঠিক কাল এখনো-পৰ্বন্ত অমীমাংসিত হয়েই আছে। কাজেই অমীমাংসিতকে অবলম্বন বা অপেক্ষা করে অন্ত্যস্ত সাহিত্যগুলির কাল-নির্ধারণ করলে তাদের নির্ধারণ বা নিরূপণ যে অমীমাংসিতের দলেই পড়বে একথা বলাই বাহুল্য।

পরিশেষে একথাই আমরা স্বীকার করি যে, ভারতীয় সঙ্গীতের সৃষ্টি সুপ্রাচীন কাল থেকেই হয়েছিল ভারতবর্ষের সমুদ্রত ক্ষেত্রে, সঙ্গীতের আবির্ভাব হয়েছে ততদিন বতদিন মাহুয বেঁধেছে বাসা এই পৃথিবীর বুকে। সঙ্গীতজীব্যক্তির কাহিনী ও বর্ণনাত ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর অভাব আমাদের দেশে নেই, আছে মাত্র দৈন্ত তাদের একত্রীকরণের ঐকান্তিক চেষ্টায়, তাদের এক ও অখণ্ড সূত্রে গ্রথিত করে মাল্য রচনা করায়। বৈদিক যুগ থেকে আজ-পৰ্বন্ত বিচিত্রভাবে প্রকাশ পেয়েছে সঙ্গীতের অপার্ধিব রূপ, কত বিবর্তন, কত পরিবর্তন ও কত শত নূতন রূপায়ণের ভেতর দিয়ে।

১২৩। অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith) ঋগ্বেদ-রচনার কাল নিয়ে বিভিন্ন পাক্ষাত্য বঙ্গীকীদের মতবাদ উল্লেখ করে পরিশেষে বলেছেন : "If we seek to ascribe a higher date than this, we must recognize that we are dealing with conjectures for which no very substantial evidence can be adduced" (p. 7). লুডউইগ, হিলব্র্যান্ড, জেকবী, হুইটনী, ব্রুকফিল্ড প্রভৃতি পাক্ষাত্য পণ্ডিতদের মতবাদের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন : "Ludwig in an elaborate examination \* \* could he deduced a date of the eleventh century B. C. \* \* but this has been totally disproved by Whitney. \* \* Much more substantial are the arguments adduced by Prof. Jacobi who sees traces of evidence that the Rigveda goes back as far as the third millennium B. C. \* \* In the second place, if the Rigveda is put as far back as 1500 B. C. \* \*"—Cf. *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol. I (1925), pp. 3-7.

হৃদয় অতীতের দুর্গিশ্রোত কাটিয়ে সে ঝাঁপিয়ে পড়েছে বর্তমানের বুকে, ভবিষ্যৎ চলার পথে অন্ধুর থাকবে তার রিক্স-অভিবান, উদ্বেগ—বিকাশের অবিশ্রান্ত অক্লান্ত ধারাকে করবে সে সার্থক ও সুমায়িত। অনন্তপ্রসারী তার কল্যাণ-দৃষ্টি, মহিমময় তার সৌন্দর্য ও রূপ, স্বর্গীয় ও সুনির্মল তার আদর্শ। আমরা এই গ্রন্থে সেই দৃষ্টি, রূপ ও আদর্শেরই দেব পরিচয় চাচ্ছি। ঐতিহাসিক প্রমাণের পরিপ্রেক্ষিতে এবং সঙ্গে সঙ্গে এ'কথাও প্রমাণিত হবে—ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির নিরাবরণ রূপ কত অমহান, মহিমোজ্জ্বল ও মাধুর্যপূর্ণ!

## দ্বিতীয় অধ্যায়

### সামবেদ-ভাষ্যভূমিকায় সঙ্গীত

স্বদেশী শিল্পী শ্রদ্ধেয় ই. বি. হ্যাভেল (E. B. Havell) সত্যই বলেছেন :

“The Vedic period is all-important for the historian, because, except for a very brief period of its history, the Vedic impulse is behind all Indian art.”<sup>১</sup>

বৈদিক কালকে অনেকে বুদ্ধি, শিল্প, সৌন্দর্য প্রভৃতির প্রাথমিক বিকাশের যুগ বোলে মনে করেন, কিন্তু সে-ধারণা তাঁদের নিতান্ত ভুল। বৈদিক যুগকে বরং সকল-কিছু শিল্প, সৌন্দর্য, সাহিত্য ও দর্শনের মূল-উৎস বলা উচিত। শিল্পী হ্যাভেলও একথা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন :

“Though the Vedic period may seem to Europeans so barren in artistic creation, it is of supreme consequence for the understanding of Indian art. For throughout all the many and varied aspects of Indian art—Buddhist, Jain, Hindu, Sikh and even Saracenic—there runs a golden thread of Vedic thought, binding them together in spite of all their ritualistic and dogmatic differences”.<sup>২</sup>

বৈদিক কালকে শ্রদ্ধেয় হ্যাভেল শিল্প-বিকাশের সমৃদ্ধ ও সম্ভব যুগ বলেছেন: “The Vedic period in India, \* \* must nevertheless be regarded as an age of wonderful artistic richness”. শুধু তাই নয়, ভারতীয় শিল্প ও ললিতকলার মাধুর্য-বিকাশের পিছনে আছে স্বপ্রাচীন বেদ ও উপনিষদ-সাহিত্যের প্রেরণা—“It (Indian art) took upon itself organic expression in the Vedas and Upanishads”. ভারতে বৈদিক আর্ধ-সভ্যতার যুগ বিশ্বের ইতিহাসে একটি স্বর্ণোজ্জ্বল অধ্যায় রচনা করেছে। ভারতে আর্ধজাতির ছিল নিজস্ব একটি প্রতিভা, সে দিয়েছে তার আধ্যাত্মিকতার অবদান-রূপ ‘দর্শন’ (Philosophy) এবং সেই প্রত্যক্ষাত্মভূতীষ্ট দর্শনই ভারতের শুধু নয়, বিশ্বের সকল-কিছুকে

১। Cf. *The Ideals of Indian Art* (1920), p. 14.

২। Ibid., p. 11.

দিয়েছে দীপ্তি, জাগরণ ও শান্তি। সঙ্গীত, সাহিত্য, শিল্প, ভাস্কর্য, দর্শন, ধর্ম, আধ্যাত্মিকতা সকলেরই চরমবিকাশ-সাধন করেছে ভারতের আৰ্যজাতি এবং বিশ্বের সকল দেশের জাতিকে শিখিয়েছে মিলন-মৈত্রীর মন্ত্র। এই গরিমাময় আৰ্যজাতি ও তাঁর অপাখিব অবদান দর্শনের জয়গান করে সাধক-শিল্পী হ্যাভেলও উল্লেখ করেছেন :

"It is a profound mistake to regard the Indian Aryans as an uncreative or inartistic race ; for it was Aryan philosophy, which makes all India one today, that synthesised all the foreign influences which every invader brought from outside and moulded them to its own ideals."

সামবেদেই বিশ্ব-সঙ্গীতের বীজ নিহিত। ঋগ্বেদের সুসম্বন্ধ ছন্দগুলিতে স্বর-সংযোগ করে দেবতাদের উদ্দেশ্যে গান করা হোত। আচার্য সায়ণ সামবেদের ভাষ্যোপক্রমণিকায় সঙ্গীতের যতটুকু উপাদান দিয়েছেন সে-সম্বন্ধেই প্রথমে আমরা আলোচনা করব।

সামবেদ-ভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ বৈদিক গান ও তার নিয়ম-নীতি সম্বন্ধে সংক্ষেপে আলোচনা করেছেন। সামভাষ্য-ভূমিকাটির সময় সামবেদ-রচনাকালের চেয়ে অত্যন্ত আধুনিক, কিন্তু সামবেদ প্রাচীন এবং সামবেদের সঙ্গীতিক রূপের সংক্ষেপ পরিচয় এতে আছে। সামভাষ্যে সায়ণ সামবেদের গীতিপদ্ধতিরই উল্লেখ করেছেন। তবে সায়ণ-লিখিত সামভাষ্য-ভূমিকার আসল উদ্দেশ্য হোল : জৈমিনি-রচিত পূর্বমীমাংসাদর্শনের ৬২-টা পারিভাসিক প্রশ্নের আলোচনা ও তার অবতারণা করা সামগানের প্রয়োগ-প্রণালীর সার্থকতাকে বিস্তৃতভাবে যজ্ঞব্যাপারে প্রয়োগ বা প্রমাণ করার জন্তে। শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায় গ্রন্থ-সূচনায় তাই উল্লেখ করেছেন :

"Thus the whole of the elaborate Introduction to the *Sama-samhita* contains a detailed exposition of 62 technical topics of *Purvamimansa* which have got their bearings upon the various complex problems of the singing of Samans and their utility and application for the purpose of sacrifice." ৩

মাধবাচার্য-প্রণীত 'জৈমিনীয়ভাষ্যমালাবিস্তর' পুস্তকের সারাংশের প্রশ্নও এতে আছে।

৩। (ক) 'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ' ( পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায়-সম্পাদিত, চৌধাৰা সংস্কৃত সং ), ইংরেজী ভূমিকা, p. XXVIII.

(খ) 'সামবেদসংহিতা' ( সত্যব্রত সামজয়ী-সম্পাদিত, কলিকাতা ), ভূমিকা।

আচার্য সায়ণের সঙ্গে নিবিড় সম্পর্ক জড়িত রয়েছে দাক্ষিণাত্যে বিজয়নগর-রাজ্যের চারজন শাসনকর্তার : কম্পন (Kampana), দ্বিতীয় সঙ্গম (Sangama II.), প্রথম বুক (Bukka I) এবং দ্বিতীয় হরিহর (Harihara II)। এই চারজন নৃপতিরই তিনি পর পর মন্ত্রিও করেছিলেন। সায়ণ চতুর্দশ শতাব্দীর শেষভাগে জীবিত ছিলেন; খ্রীষ্টীয় ১৩৮৭ শতাব্দীতে তিনি দেহত্যাগ করেন।<sup>১</sup> তিনি ভাষ্যরচনা করেছেন চারটি বেদের, তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণ ও তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের, ঐতরেয়ব্রাহ্মণ ও ঐতরেয়-আরণ্যকের, পঞ্চবিংশ, ষড়্‌বিংশ, সামবিধান, আর্যেয়, দেবতাদ্যায়, উপনিষদ, সংহিতোপনিষদ, বংশ এবং শতপথ প্রভৃতি ব্রাহ্মণের। সায়ণের তিনশো বছর আগে উর্ষীও কতকগুলি সংহিতা ও প্রাতিশাখ্যের ওপর ভাষ্য রচনা করেছিলেন। ভাষ্য-রচনায় সায়ণের অসামান্য চিন্তাশীলতা ও পাণ্ডিত্যের পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর রচিত তৈত্তিরীয়সংহিতা, ঋগ্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা, কাণ্বসংহিতা, অথর্ববেদসংহিতা এই কয়টির ওপর ভাষ্যের মধ্যে একমাত্র সামবেদসংহিতার ভাষ্য বা সামবেদ-ভাষ্যোপক্রমণিকায় বৈদিক সঙ্গীতের কিছু-কিছু আলোচনা আছে। তাঁর সামবিধানব্রাহ্মণের-ভাষ্যেও সঙ্গীতিক উপাদান আছে।

সামবেদ-ভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ ঋক্বে সামগানের কারণ ও আশ্রয় বলেছেন—“তথা গীয়মানস্ত সায় আশ্রয়ভূতা ঋচঃ সামবেদে সমায়ান্তে। \* \* গীতিরূপাঃ মন্ত্রাঃ সামানি”। আসলে ঋক্মন্ত্রের ওপর প্রথমাদি বৈদিক সাতস্বরকে লীলায়িত করে বিভিন্ন ছন্দে বাস্তবের সঙ্গে সামগান করা হোত। আচার্য সায়ণ রথস্ক্রমসামের উল্লেখ করেছেন। রথস্ক্রমসামে কেবল একটীমাত্র স্বরন্তোভ গান করা হয় না, তিনটি ঋকেরই গান করা হয়—

১। Cf. (ক) দ্বারী অভেদানন্দ: *An Introduction to the Philosophy of Panchadasi* (1948), Preface, pp. XI—XVIII; (খ) ডাঃ এস. এন. দাসগুপ্ত: *A History of Indian Philosophy*, Vol. II., pp. 214-215; (গ) ভারতবর্ষীয়: *Indian Philosophy*, Vol. II, p. 551; (ঘ) পণ্ডিত রাজেন্দ্রনাথ ঘোষ: ‘অবৈতনিকি’, ১ম খণ্ড; (ঙ) ডাঃ টি. এম. মহাদেবন: *The Philosophy of Advaita* (1938), pp. 2-4; (চ) এম. এ. জোরিখারী আরাকার: *The Madhava-Vidyaranya-Theory* (Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. XII); (ছ) এন. বেকটরবগার: *Vijayanagar, Origin of the City and the Empire*, Ch. II., p. 48 ff; (জ) আর. রাম রাও: *Vidyaranya and Madhavacharya* (Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. VI, p. 701)।

“রথন্তরং গীয়তামিতি কেনচিদুক্তাঃ অধ্যোভারঃ স্বরন্তোভবিশেষবহুত্বামভিষেক্ষ্যচঃ  
পঠন্তি, ন তু স্বরন্তোভমাত্রম্”। হুতরাং রথন্তর বা রথন্তরসাম বল্লেই বুঝতে  
হবে গানবিশিষ্ট ঋক। এছাড়া ‘বৃহৎ’-সামও আছে। রথন্তর ও বৃহৎসাম  
দুটির মধ্যে পারস্পরিক সম্বন্ধ আছে, তবে শব্দপ্রয়োগ বা উচ্চারণে উভয়ের  
মধ্যে প্রার্থক্য দেখা যায়। যেমন, বৃহৎসামে যেখানে ‘ইরা’ উচ্চারিত হয়, রথন্তর-  
সামে সেখানে বলা হয় ‘ইড়া’। বৃহৎ যখন মন, রথন্তর তখন স্বর বা ধ্বনি; বৃহৎ  
যেখানে স্বর, রথন্তর সেখানে পদ; বৃহৎসামকে যেখানে বাইরে (বাসের  
সাহায্যে) প্রকাশ করা হয়, রথন্তরের বিকাশ সেখানে মধ্যে; বৃহৎকে যেখানে  
আকাশ-রূপে কল্পনা করা হয়, রথন্তর সেখানে পৃথিবীরূপে কল্পিত। তবে  
গায়ক বা সামগ বৃহৎ অথবা রথন্তর যেকোন একটি সাম গান করতে পারেন।\*

‘সাম’ শব্দে সর্বদাই গান বুঝায়। সামগ এর সমর্থনে প্রমাণবাক্য  
উল্লেখ করেছেন,

সামোক্তিবৃহদাহ্যন্তী গীতাম্যমুচি কেবলে।

গানে বা গান এবেতি স্মার্যতে সপ্তমোদিতম্ ॥

ভাষ্যকার সামগ বলেছেন : “সামশব্দবাচ্যস্ত গানস্ত স্বরপমৃগক্ষরেষু  
কৃষ্টাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বরৈঃ অক্ষরবিকারাদিভিঃ নিম্পাণ্ডতে। কৃষ্টঃ প্রথমো  
ষিটীয়াস্বতীয়াচতুর্থঃ পঞ্চমঃ ষষ্ঠ্যেত্যেতে সপ্তস্বরঃ। তে চাবাস্তর-  
ভেদৈর্বহুধা ভিন্নাঃ।” ঋক্মন্ত্রে প্রথমাদি সাতটি স্বর সংযুক্ত ক’রে সামগান  
গাওয়া হোত। প্রথমাদি স্বর আবার অবাস্তরভেদে ভিন্ন ভিন্ন ছিল।  
বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সামগানের রূপও বিচিত্র আকারে প্রকাশ পেত।  
গানের রীতিও বিভিন্ন ছিল, কেননা সামবেদে গান করার পদ্ধতি অসংখ্য  
রকমের ছিল—“সামবেদে সহস্রং গীতু্যপায়াঃ”। অবশ্য উপায়ভেদে অনেক সময়  
বেদের শাখাভেদও হয়েছে। মীমাংসাদর্শনে ( ১।২।২৬ ) যে “গীতু্যপায়াঃ” শব্দটি  
উল্লিখিত হয়েছে তার অর্থ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে আচার্য জৈমিনি লিখেছেন :  
“গীতিনাম ক্রিয়া হ্যভ্যাস্তরপ্রযত্বজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যঞ্জিকা, সামশব্দাভিলপ্যা।  
সা নিয়ত প্রমাণা, ঋচি গীয়তে। তৎসম্পাদনার্থেইয়মৃগক্ষরবিকারো  
বিল্লম্বো বিকর্ষণমভ্যালো বিরামঃ স্তোভ ইত্বেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে

\*। রথন্তর ও বৃহৎ সামদুটির বিস্তৃত বিবরণ—Vide ডাঃ কালাঙ : *Panchavimsa-  
Brahmana* ( Eng. Trans. 1931 ), pp. 145-152.

সঙ্গীতায়ত্তে"। গান কর্মবিশেষ এবং সেই কর্ম বা কার্য আভ্যন্তরিক, কেমনা প্রাণবায়ু নাভি থেকে কর্ণ প্রবাহিত ও আহত হোয়ে শব্দের সৃষ্টি করে। স্বর অভিযুক্ত হয় কর্ণ দিয়ে; কর্ণ মাধ্যম, কিন্তু প্রাণবায়ু কারণ। বৈদিক সমাজে বিভিন্ন ঋগক্ষরবিশিষ্ট ষ্টোডসমূহ স্বরযোগে গান করা হোত।

"সামবেদে সহস্রং গীতুপায়াঃ" কথাগুলির পিছনে বৈদিক সঙ্গীতশাস্ত্রীদের উদার মনোভাবের পরিচয় পাওয়া যায়। মানুষের রুচি যখন বিভিন্ন, উদ্ভাবনী-শক্তি ও প্রতিভার বিকাশ যখন বিচিত্র তখন আবিকারের ধারা ও উপায় বহুমুখী হওয়া স্বাভাবিক, নচেৎ স্বাধীন ও গতিরুদ্ধ প্রবাহকে রোধ করার অর্থই প্রকৃতির বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা করা। বিভিন্ন ধরনের গানের উপায় বৈদিক সমাজেও ছিল, এখনও আছে, ভবিষ্যতের বৃকেও অব্যাহত থাকবে। আধুনিক শিল্প-জগতেও বিচিত্র শ্রেণীর সঙ্গীতের প্রচলন আছে, সুতরাং কোনটী বড় বা ভাল, কোনটী ছোট বা খারাপ, সে-সব বিচারের অবসর থাকা উচিত নয়, নিজের নিজের আসনে সকলেই প্রধান; কাজেই সকলের গতি থাকবে উন্মুক্ত, তবে উদ্দেশ্য হবে প্রত্যেকেরই সমান। বর্তমানে আধুনিক (modern) এবং ক্লাসিকাল শ্রেণী নিয়েও মতবিরোধ বড় কম নেই, কিন্তু বিরোধের পরিবর্তে ঐক্য ও মৈত্রীর ভাব পোষণ করাই ভাল। দেশী-সঙ্গীতের পাশে মার্গ-সঙ্গীতের ধারা চিরদিনই প্রবাহিত ছিল ও থাকবে। বৈদিক সমাজেও গ্রামেগেয়গানের পাশে অরণ্যেগেয়গানের প্রচলন ছিল, বৈরাভাব ছিল না, বরং পরম্পরের ভেতর মৈত্রীভাবেরই প্রাধান্য ছিল। বাংলায় যেমন কীর্তন, রামপ্রসাদী, বাউল, ভাটিয়ালী, সহজিয়া, গভীরা, রবীন্দ্রসঙ্গীত; অগ্রান্ত দেশেও তেমনি কাজরী, চৈতী, ভজন এবং গ্রাম্য অনেক গানের প্রচলন আছে। নূতন নূতন শ্রেণী এবং পদ্ধতিরও সৃষ্টি হবে, তবে বিশ্বস্ততাকে সবার মায়খানেই স্থান দিতে হবে। মার্গ ও ক্লাসিকালের ছ'রাগ ও ছত্রিশ বা ত্রিশ রাগিণীই চিরদিন সমাজে প্রাধান্য স্থাপন করে থাকতে পারেনি, আরো অনেক রাগের সৃষ্টি হয়েছে, ভবিষ্যতে আরো অসংখ্য রকমের হবে, কাজেই সকলকেই সঙ্গীতের দরবারে স্থান দিতে হবে সম্মানের সাথে। বারটী স্বরের (শুদ্ধ ও বিকৃত) আরোহণ ও আরোহণক্রমে সহস্র সহস্র রাগের সৃষ্টি হয়েছে ও হোতে পারে, চিরসম্ভাবনার আশাকে চিরদিনই সমাজ বরণ করছে ও করবে। কাজেই সঙ্গীতের সাধনক্ষেত্রে অহুদারতার ও কার্পণ্যের স্থান কোথা? মীমাংসাকার জৈমিনির "সহস্রং গীতুপায়াঃ" ইঙ্গিতটী

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের ক্ষেত্রে সতাই এক নবচেতনার সৃষ্টি করেছে এবং আরুণাও সেই চেতনাময় স্পর্শকে সর্বদা মাথায় পেতে নিতে প্রস্তুত আছি।

এই ঔদার্যের সমর্থন ক'রে আচার্য সায়ণ 'শ্রাব্যবিত্তরমালা' থেকে প্রমাণ-বাক্যের উদ্ধৃতি দেখিয়ে বলেছেন, বিচিত্র গান অথবা বিভিন্ন গীতিপদ্ধতি সৃষ্টি হবার দু'টা প্রধান কারণ হোল : তাদের মধ্যে একটা 'সমুচ্ছেয়' ও অপরটা 'বিকল্প'। যেমন,

সমুচ্ছেয়া বিকল্পা বা বিভিন্ন গীতিহেতবঃ ।

আন্তঃ প্রয়োগগ্রহণাদর্থৈকত্বাদ বিকল্পনম্ ॥

সমুচ্ছেয়-পদ্ধতিটি প্রয়োগ ও বিকল্পটি অর্থ বা ভাবের অস্থায়ী ব্যবহৃত হোত। যেমন, ছান্দোগ্য উপনিষদে তবন্ধার প্রভৃতি শাখাভেদে গানে অক্ষর-বিকারের প্রয়োগ ছিল।

গান হিসাবে স্তোভের প্রচলন ছিল। স্তোভ তিনশ্রেণীর : বর্ণস্তোভ, পদস্তোভ ও বাক্যস্তোভ। স্তোভে বর্ণ-বিকারের পরিবর্তে বয়ঃ বিপরীত বর্ণের প্রয়োগ হোত ; যেমন 'অগ্ন আয়াহী' শব্দের জায়গায় স্তোভে গান করা হোত 'ওয়াঘি' (গেয়গান, প্রপা° ১, সাম° ১)। এজন্তে স্তোভের লক্ষণ নির্ণয় করতে গিয়ে বলা হয়েছে : "অধিকন্তু সত্যশ্লিলক্ষণবর্ণঃ স্তোভঃ"। বৈদিকগানে বর্ণলোপেরও নিয়ম ছিল, তাই সায়ণ বলেছেন : "অক্ষরবিকারস্তোভাদিবং বর্ণলোপাহপি কচিদ্ গীতিহেতুর্ভবতি"। গেয়গান, বেয়গান, যোনিগান প্রভৃতিতে\* এই নিয়ম মানা হোত। মোটকথা বিচিত্রভাবে ও বিভিন্ন রীতিতে সামগান গাওয়া হোত—"বহুভিঃ প্রকারৈর্গানাত্মকং যং সামস্বরূপং নিরূপিতম্"।

যজ্ঞকালে বেদগান বা সামগানের রীতি ছিল। তবে যাগাহুষ্ঠানের মধ্যে যেমন সামগান করা হোত তেমনি যজ্ঞশালার বাইরেও গান করার নিয়ম ছিল। ভাণ্ডে তাই বলা হয়েছে, গুণকর্মের জন্তে ত্রীহি যব প্রভৃতি প্রোক্ষণের মতন যাগাহুষ্ঠানের মধ্যে গান করার বিধি ছিল, আর বিশ্বজিৎস্বাগের মতন যজ্ঞের বাইরেও সামগান করা হোত—"যাগপ্রয়োগাদ্ বহিরধ্যয়নকালেহপি পঠ্যমানত্বাৎ, গুণকর্মন্তে তু ত্রীহিপ্রোক্ষণাদিবদ্ যাগমধ্যে এব গানমহুষ্ঠীয়েত,

\*। (ক) বেদগান, বেয়গান, গেয়গান সমস্তই যোনিগানের রূপভেদমাত্র। (খ)  
Cf. ডাঃ ডব্লিউ কালঙ : *Panchavimsa-Brahmana* (Eng. Trans. 1931),  
Introduction,



ভক্তো বহির্গানন্ত বিখজিদ্ধাদিবং কলং কল্পনীয়ম্ ।” দেবতাদের ভূতিবার্চক সামও গান করা হোত এবং তাদের বলা হোত ‘স্তোত্রিয়’ ( ভূতিনিশ্চায়ক ) । এই স্তোত্রিয়গান একটা মাত্র ঋকের দ্বারা সম্পন্ন হোত । দু’তিনটা ঋকেও সাম রচিত হোত । তিনটা ঋকে রচিত সামের নাম ‘স্তোত্রিয়’ । অবশ্য স্তোত্রিয়গান গাওয়া হোত তিনভাগে বিভক্ত ঋকগুলির এক একটাকে নিয়ে—“একৈকস্তোত্র্যুচি গাতব্যঃ” । স্তোত্রিয়সাম সম ও বিসম এই উভয় ছন্দেই গান করা হোত ।

সামগানের মাধ্যমে ঋক পাঠ করার দুটা গ্রন্থ আছে—ছন্দ ও উত্তরা । ‘ছন্দ’ নামক গ্রন্থে নানাবিধ সামের কারণস্বরূপ ( ‘যোনিভূতা’ ) ঋক পাঠ বা গান করা হোত, আর ‘উত্তরা’ নামক গ্রন্থে তিনটা ঋকসম্বন্ধিত সূক্ত পাঠ করার নিয়ম ছিল : তিনটা ঋকের মধ্যে প্রথমে একটা ও পরে দুইটা—এইভাবে । ছন্দগ্রন্থকে অনেকে ‘যোনিগ্রন্থ’ বলেন । ‘উত্তরা’ কর্মাক-প্রকরণের গ্রন্থ, এ’ থেকে পঞ্চদশ, সপ্তদশ প্রভৃতি স্তোত্রের সৃষ্টি হয় । এই ‘উত্তরা’-গ্রন্থেই ত্রৈশোক, বামদেব্য, বখন্তর প্রভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায় । বৈরাঙ্গ, রোরব, যৌধাজয়, পবমান, যৈবত, গায়ত্র্য, ব্রহ্ম প্রভৃতি সামেরও উল্লেখ আছে । এই সকল সাম ভিন্ন ভিন্ন যজ্ঞে বিভিন্ন দেবতাদের উদ্দেশ্যে গীত হোত । পঁচিশটা স্তোত্রমুক্ত বামদেব্যসাম মহাব্রতবাগে গান করা হোত ।” ‘সৌভরণস্তোত্র’ গান করা হোত বৃষ্টি, অন্ন, স্বর্গ ইত্যাদি কামনা ক’রে । তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণে ( ৮।৮।১৮ ) আছে : “যো বৃষ্টিকামো যোহন্নাত্তকামো যঃ স্বর্গকামঃ স সৌভরণে জ্বীত, সৰ্বে বৈ কামাঃ সৌভবম্” । মাধ্যান্নিনবাগে যৌধাজয় ও রোরবসাম গীত হোত । সকল স্তোত্রগান তথা সামই কামনা-পূরণের জগ্রে ব্যবহৃত হোত । গাথারও প্রচলন ছিল । গাথা অর্থে বিহিত মন্ত্রবিশেষ—“বিহিতা মন্ত্রবিশেষা গাথাঃ” । তৈত্তিরীয়-সংহিতায় ( ৫।১।৮২ ) আছে : “যমগাথাভিঃ পরিগায়তি ।” স্তোত্রগানে ও সামগানে মাত্রা ও লয়ের ব্যবহার ছিল—“নোষ্টৈর্গেয়ং ন বলবদ্ গেয়মিতি বখন্তরধর্মঃ । তস্মাদ্ভূতমোর্থমা ব্যবতিষ্ঠন্তে ইতি ।”

ব্রাহ্মণ ও সংহিতার যুগে বাগবজ্ঞের প্রচলন ছিল । কর্মকাণ্ড নিয়ে মানুষ তখন বিব্রত, অখচ ধর্ম, আধ্যাত্মিকতা, ভগবান, স্রষ্টা, সৃষ্টি, ভাল-মন্দ, ইহলোক-পরলোক, কার্ধ-কারণ প্রভৃতির ধারণা মানুষের মধ্যে জাগ্রত ছিল । বাগবজ্ঞ-রূপ কর্মমুহুর্তানের পিছনে ছিল স্বর্গলাভের কামনা এবং পার্থিব সুখেরও আকাঙ্ক্ষা ।

তখন সঙ্গীত পাখা, স্তোত্র, স্তোভ, স্তোম্ প্রভৃতির আকারে বিকাশ লাভ করেছে, অথচ স্তোত্রে, বেদপাঠে, গানে প্রথমদিকি সাতস্বরের মিতালী ছিল। স্বরোচ্চারণের রীতি ও প্রণালীর মতন গানেরও পদ্ধতি সৃষ্টি হয়েছিল এবং তাও ছিল শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন। সঙ্গীতের তখন শৈশবকাল বলা যেতে পারে। অভিজ্ঞাত গানের প্রসারতা গোড়াকার দিকে ছিল কেবল হোতা, অধ্বৰ্যু, উদ্গাতা ও ব্রাহ্মণের ভেতর, নচেৎ লোকসঙ্গীত বা দেশীগানের প্রচলন তো সর্বসাধারণের ভেতর ছিলই। ক্রমে সঙ্গীত সমষ্টির ও সমাজের মধ্যে স্থান পেল, তার উপাদান এবং রূপেরও হোল বিচিত্র বিকাশ, ক্রমবিবর্তনের পথে সে নিজেকে করল সমৃদ্ধ, অক্ষুরন্ত অবিপ্রাস্ত হোল তার গতি ও প্রেরণা।

## হৃতীক্ষ অধ্যায়

### সামবিধানব্রাহ্মণে সমীত

ঋক্ সাম যজু ও অথর্ব এই চার বেদ। অথর্ববেদকে অনেকে পরবর্তী বিকাশের গ্রন্থ বলেন, প্রথমে ত্রয়ী তথা ঋক্ সাম ও যজুর উল্লেখই পাওয়া যায় প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যগুলিতে।<sup>১</sup> প্রত্যেক বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষদ্ এই তিনটি অংশ আছে। মন্ত্রসমূহের নাম ‘সংহিতা’। উপনিষদ্ ও আরণ্যক ব্রাহ্মণ-সাহিত্যের শেষাংশ হিসাবে গণ্য। ব্রাহ্মণে স্বর্গ তথা ফলকামীদের জন্তে যাগযজ্ঞাদির বিধান পাওয়া যায়। ব্রাহ্মণের পরে আরণ্যক-সাহিত্যগুলির উপযোগিতা। ব্রাহ্মণসাহিত্যের সঙ্গে যাজ্ঞিক ব্রাহ্মণ তথা পুরোহিতদের নিবিড় সম্বন্ধ ছিল। শ্রদ্ধায় বাল-গন্ধার তিলক ব্রাহ্মণগুলির বয়স খৃষ্টপূর্ব ২৫০০ বছর বলেছেন। কিন্তু অত্যাগ্ৰ প্রাচ্য ও পশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমত এ-থেকে ভিন্ন।

অধ্যাপক কিথ বলেছেন, একেবারে শেষদিকের ব্রাহ্মণগুলির বয়স প্রায় খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতক, এবং সংহিতাগুলির বয়স তাদের তুলনায় খৃষ্টপূর্ব ৮০০—৭০০ শতক। ভাষার দিক থেকে বিচার ক’রে দেখলেও এ-সিদ্ধান্তই সমীচীন বোলে মনে হয়। পাণিনির কাল খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতকেরও পরবর্তী; পাণিনি যে-ভাষার ব্যবহার করেছেন, ব্রাহ্মণের ভাষার তুলনায় তা আধুনিক হিসাবে গণ্য। পাণিনির চেয়ে নিরুক্তকার যাক্ প্রাচীন। যাক্ যে ভাষার ব্যবহার করেছেন তাঁর নিরুক্তে বৈদিক অংশগুলির আলোচনায়, ঋগ্বেদের নিজস্ব পদপাঠগুলির ভাষা তা থেকে অনেক ভিন্ন ও প্রাচীন। শাকল্য আবার যাক্কের চেয়ে প্রাচীন। শাকল্য ঋগ্বেদের পদপাঠগুলির পুনরুদ্ধার করেছেন। শাকল্যের চেয়ে প্রাচীন সংহিতার পাঠগুলি। ব্রাহ্মণ কিন্তু সংহিতার পাঠগুলিকে অনাদর-দৃষ্টি দিয়েছে বলা যায়, কেননা ব্রাহ্মণে

১। ডাঃ ঈরাধাকৃষ্ণ যুগোপাধ্যায় এ-প্রসঙ্গের উল্লেখ ক’রে বলেছেন: “The invariable mention of the three Vedas shows that the study of the Atharva Veda was not included in the curriculum for general education at the time of the Jatakas.”—*Buddhist Studies* (edited by Dr. B. C. Laha, 1931), p. 249.

পাণ্ডবায় পরবর্তীকালের বাঁধাধরা সন্ধিবহীন আদিম ভাষার নিদর্শন এক জা থেকে ব্রাহ্মণগুলির বয়স খৃষ্টপূর্ব ৬০০ শতকের বেশী নির্ধারণ করা যায় না।

সামবিধানব্রাহ্মণ সামবেদের অন্তর্গত এবং ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণের পরিশিষ্ট হিসাবে একে ‘অণুব্রাহ্মণ’ বলা হয়। সামবেদের অনেকগুলি ব্রাহ্মণ। এক কোথুমীশাখ্য সাতটি ব্রাহ্মণের নাম পাওয়া যায় এবং সেগুলি হোল : পঞ্চবিংশ বা প্রৌঢ় অথবা তাণ্ড্যব্রাহ্মণ, ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণ (এই ষড়্‌বিংশের শেষ প্রপাঠকের নাম অঙ্কুতব্রাহ্মণ), সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্যেয়ব্রাহ্মণ, মন্ত্রব্রাহ্মণ বা উপনিষদ্‌-ব্রাহ্মণ অথবা ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ, দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণ ও বংশব্রাহ্মণ। কখনো কখনো পঞ্চবিংশ, ষড়্‌বিংশ ও ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ তিনটিকে তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণের অন্তর্ভুক্ত করা হয়। এছাড়া অন্যান্যগুলিকে অণুব্রাহ্মণ বলে। জৈমিনীয়শাখ্য জৈমিনীয় ও জৈমিনীয়োপনিষদ্‌ এই দু’টি ব্রাহ্মণ। রাণায়নীয়শাখ্য কতকগুলি ব্রাহ্মণ সূত্র আছে।

আমরা আগেই বলেছি যে, তাণ্ড্য বা প্রৌঢ়ব্রাহ্মণ সকলের চেয়ে প্রধান ও বিস্তৃত ; এর পঁচিশটি প্রপাঠক বা অধ্যায় থাকার জন্যে একে পঞ্চবিংশব্রাহ্মণও বলা হয়। এতে সোমযাগের বিচিত্র বিবরণ দেওয়া আছে। এছাড়া সরস্বতী ও দৃব্বতী নদীদুটির তীরে যে সকল যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠান করা হোত তাদের পরিচয়ও এতে আছে। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে ব্রাত্যষ্টোমের উল্লেখ আছে।

ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণখানিকে পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের পরিশিষ্ট বলা যায়। ষড়্‌বিংশে এমন কতকগুলি ঘটনার উল্লেখ আছে যা থেকে প্রতিমাপূজার প্রচলন যে ব্রাহ্মণের যুগে ছিল তা প্রমাণ হয়। আর্যেয়ব্রাহ্মণকে মোটামুটি সামবেদের সূচীপত্র বলা যায়। দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণে (দেবতাদের উদ্দেশ্যে ব্রাহ্মণে) সামগানের উল্লেখ আছে। বংশব্রাহ্মণে সামবেদের ঋষিদের নামের পরিচয় পাওয়া যায়। জৈমিনীয়-উপনিষদ্‌-ব্রাহ্মণে কেনোপনিষদের প্রসঙ্গ থাকায় এটিও আমাদের কাছে আদরণীয়। মন্ত্রব্রাহ্মণকে ছান্দোগ্যব্রাহ্মণও বলে, কেননা ছন্দগানকারীরা এই ব্রাহ্মণটিকে প্রমাণিক বোলে মনে করেন। “ছন্দোগানাং ধর্মঃ আয়ান্নো বা” কথাগুলি থেকে ‘ছান্দোগ্য’ শব্দটির সৃষ্টি। ‘ছন্দোগ’ শব্দটির অর্থ ছন্দ অথবা সামগানকারী—“ছন্দো সামগায়তি ইতি ছন্দোগঃ”; সুতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণের অর্থ : ছন্দগানকারী সামগদের অথবা সামবেদগর্হীদের ব্রাহ্মণ। এই ব্রাহ্মণটিতে দশটি অধ্যায় আছে এবং দশটির মধ্যে আটটি

অধ্যায় নিয়ে ছান্দোগ্য উপনিষদের সৃষ্টি, হুতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণটির স্মারকতা দুটি বাক্য অধ্যায় নিয়ে। এই ব্রাহ্মণের প্রথম অধ্যায়ে আরম্ভ হয়েছে শাবিত্রীদেবতার যজ্ঞপ্রসঙ্গ নিয়ে—“ও দেব সবিতঃ প্রস্থব যজ্ঞং প্রস্থব যজ্ঞপতিং ভগায়”। এতে আটটি সূক্ত আছে বিবাহ ও পুত্রজনন-সম্বন্ধীয় যাগকর্মের অবতারণায়। তৃতীয় সূক্তে পতির প্রতি পুত্রীর হৃদয়-আহুকুল্যের কথা আছে—“বদেতং হৃদয়ং তব তদন্ত হৃদয়ং মম, যদিদং হৃদয়ং মম তদন্ত হৃদয়ং ভব” প্রভৃতি। এই ব্রাহ্মণটি প্রাধানতঃ গৃহবাসীদের উদ্দেশ্যে রচিত।

বৈদিকগান বলতে সামগান বুঝায়। সামগান যজ্ঞাহুষ্ঠানে গাওয়া হোত ও সেগুলির পিছনে উদ্দেশ্য থাকত বিচিত্র রকমের। গানগ্রন্থ ছিল চারটি : গ্রামেগেয়গান, অরণ্যেগেয়গান, উহগান এবং উহগান বা বহুগান। এদের মধ্যে গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয়গান দুটাই প্রধান ছিল। গ্রামেগেয়গানকে যোনিগান, প্রকৃতিগান এবং বেদসামও বলে। অধ্যাপক বার্বেল সাম বা ‘Samans’ বলতে স্বর বা ‘tunes’ বলেছেন এবং উল্লেখ করেছেন :

“The ‘Saman’ is originally a sentence ( for many suktas, especially in the Aranyakaganas, are in prose ) sung or chanted in a peculiar manner, and the ganas are collections of such verses arranged according to the purposes for which they were supposed to be intended.”<sup>২</sup>

গানগ্রন্থে কেবল যদি ঋক্ থাকে তবে তাকে আর্চিক বলে। এই আর্চিকের ‘ছন্দ’ ও ‘উত্তরা’ নামে দুটি অংশ আছে। সামগরা স্বর সংযোগ ক’রে আর্চিক তথা ঋকমন্ত্র গান করতেন। আচার্য সায়ণও বলেছেন—“সামগানাঃ ঋকপাঠায় হৌ গ্রহৌ বিম্বোতে, ছন্দঃ উত্তরা চেতি”। ছন্দ-আর্চিকেই পূর্বার্চিক বলে। পূর্বার্চিক ও উত্তরার্চিকের মধ্যে উত্তরার্চিকের উপযোগিতাই যজ্ঞাহুষ্ঠানে বেশী। যজ্ঞে যত স্তোত্র স্বর ক’রে গাওয়া হোত সবগুলিই উত্তরার্চিকের সূক্তের ওপর প্রতিষ্ঠিত থাকত। এই সূক্তগুলি ত্রিঋচ্ বা তিনটি ঋকসম্পন্ন হোত, অর্থাৎ প্রত্যেকটি ত্রিঋচে থাকত ঋগ্বেদের তিনটি ক’রে পদ। অবশ্য কতকগুলি ত্রিঋচে যে দুটি ক’রে পদও থাকত না, তা নয়। কতকগুলিতে আবার তিনটিরও বেশী পদ থাকত এবং সামান্ত কয়েকটিতে বারটি পর্যন্ত পদের সমাবেশ থাকত। প্রত্যেকটি ত্রিঋচের প্রথম পদকে বলা হোত ‘যোনি’ এবং অপরগুলিকে ‘উত্তরা’। পূর্বার্চিকে যোনিমন্ত্রগুলিকে পৃথকভাবে সংগ্রহ করা হোত, আর সেজন্মেই

পূর্বার্চিকে ছন্দোগ্রহ বা যোনিগ্রহও বলা হোত। বিদগ্ধকার মাধবচাৰ্যের মতে, এক একটা আর্চিকে তিনটা ক'রে ভাগ থাকে, কারণ তাঁর মতে আবগ্যক-গুলি ছিল পৃথক হিসাবে গণ্য। কিন্তু সাহণের অভিমত ছিল ভিন্ন; তিনি আবগ্যককে বলতেন 'ছন্দোগ্রহ'। আসলে ছন্দ-আর্চিক ও উত্তরাচিক বেদসাম-গান ও উহগান গ্রন্থদ্বয়ের ভিত্তি বা আশ্রয়স্বরূপ ছিল। বেদসাম ও উহগানের মধ্যে কোন্টী অপৌরুষেয় অথবা পৌরুষেয় এ-নিষেও বৈদিক আচার্যদের ভেতর যথেষ্ট মতবৈধ আছে।

সামবেদ বিচিত্র ভাবে ও রূপে বিকশিত হয়েছে একথা মহর্ষি পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে "সহস্রবন্ধা সামবেদে" কথাগুলিতে স্বীকার করেছেন। এজ্ঞে অনেকে মনে করেন যে, প্রাচীন কালে সামবেদের একসহস্র শাখা ছিল। কতকগুলি পুরাণেও এ-ধরণের স্বীকৃতি পাওয়া যায়। কিন্তু অনেকে মহর্ষি পতঞ্জলির প্রমাণবাক্যটির অর্থ করেন অশ্রদ্ধাবে। তাঁরা বলেন, সামবেদের সহস্রশাখা ছিল না, বরং ছিল গানের বিচিত্র গায়কী-ভঙ্গী ও ধারা; বিভিন্নভাবে ঋকে স্বর-বোজনা ক'রে সামগরা অসংখ্য প্রণালীতে গান করতেন। মীমাংসা-ভাষ্যকার শবরাচার্যও এ-কথাই বলেছেন: "সামবেদে সহস্রং গীতুপায়াঃ"। শেযোক্ত লোকদের বিশ্বাস যে, সামবেদের মাত্র তেরটা শাখা ছিল, তেরজন ঋষির নামানুসারে সেই তেরটা শাখার নামকরণ করা হয়েছিল। 'সামতর্পণবিধি'-তে তেরজন ঋষির নামোল্লেখ আছে এবং সেই তেরজন ঋষির নাম যথা, রাণায়ন, সত্যানুগ্র্য, ব্যাস, ভগুরী, ঔলুণ্ডী, গৌলগুন্ডি, ভাহ্মনোপমন্তব, কব্রাতি, মশক-গর্গ্য, বর্ষগব্য, কোথুম, শালিহোত্র ও জৈমিনি। কতকগুলি পুরাণে অগ্ন্যগ্ন শাখারও উল্লেখ দেখা যায়। কিন্তু যতগুলি শাখাই বৈদিক সমাজে থাক না কেন, রাণায়নীয়, কোথুমী ও জৈমিনীয় এই তিনটা শাখারই মাত্র প্রচলন পাওয়া যায়। প্রথম দুটির মধ্যে মন্ত্রপাঠের বিশেষ কোন প্রার্থক্য দেখা যায় না, সাজানোর মধ্যে মাত্র সামান্ত ভেদ আছে। যেমন, একটাতে আছে প্রপাঠক, অর্ধ-প্রপাঠক ও দশতি এবং অপরটাতে আছে অধ্যায় ও কাণ্ডের সমাবেশ। এদের স্বরে ও উচ্চারণে অথবা গানের মধ্যে মাত্র ভেদ থাকতে পারে। কিন্তু শেযোক্ত জৈমিনীয়শাখার সঙ্গে রাণায়নীয় ও কোথুমীশাখা-দুটির পার্থক্য ছিল অনেক বিষয়ে।

পূর্বার্চিকে ছ'টি-মাত্র প্রপাঠক ও সেই প্রপাঠকগুলি দুটি অর্ধে

বিভক্ত ছিল। সেই অর্থগুলি আবার দশতিতে ভাগ করা থাকত এবং প্রত্যেকদশতিতে থাকত দশটির বেশী অথবা কম পদ। হৃতরাং সাধারণতঃ পদসংখ্যা হোত প্রায় ৫৮৫টি। সেই ৫৮৫-টি পদপাঠ আবার তিনটি কাণ্ডে বিভক্ত ছিল। প্রথম কাণ্ডে থাকত একটি অধ্যায় ১১৪-টি পাদের সমাবেশকে নিয়ে। ১১৪-টি পাঠ বা পদপাঠ অগ্নির উদ্দেশ্যে উৎসর্গীকৃত থাকত, একত্রে সেই কাণ্ডের নাম দেওয়া হোত ‘আগ্নেয়কাণ্ড’। দ্বিতীয় কাণ্ডে পদ থাকত ৩৫২-টি; সেগুলি তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত থাকত ও পদগুলি উৎসর্গীকৃত হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে, তাই সে-কাণ্ডের নাম ছিল ‘ঐন্দ্রকাণ্ড’। তৃতীয় কাণ্ডে থাকত একটি মাত্র অধ্যায় ও ১১২-টি পদ; সোম-পবনাদির উদ্দেশ্যে সেগুলি উৎসর্গীকৃত হোত, সেজন্তে সেই কাণ্ডকে বলা হোত ‘সবমাপকাণ্ড’। তিনটি কাণ্ডের তিনটি দেবতা ওকার তথা অ+উ+ম-এর প্রকাশক বা প্রতীক ছিল। এছাড়া ৫৫-টি পদযুক্ত একটি আরণ্য বা অরণ্যকাণ্ড এবং ১০-টি পদযুক্ত ‘মহানন্দ্যার্চিক’ নামে একটি পরিশিষ্টও ছিল। হৃতরাং এই সকল কাণ্ড ও পরিশিষ্টের সর্বমুক্ত পদসংখ্যা ছিল ৬৫০-টি।

উত্তরাচিকে ১১-টি প্রপাঠক ছিল এবং সেগুলি বিভক্ত ছিল ২২-টি অর্ধে। সেই অর্থগুলি আবার ১১২-টি কাণ্ডে বিভক্ত ছিল এবং প্রত্যেকটিতে থাকত বিভিন্ন সংখ্যার হৃত। মোট ৪০০-টি ছিল হৃত এবং ১২২৫-টি ঋক্। সেগুলিকে কেউ কেউ ন’টি প্রপাঠকে বিভক্ত করেন। তাদের মধ্যে প্রথম পাঁচটি প্রপাঠকে দু’টি করে অর্ধ এবং বাকি চারটি প্রপাঠকে তিনটি করে অর্ধ—মোট ২২-টি অর্ধ ছিল। আবার উত্তরাচিকে ছিল ১৮৭-টি জিহ্বচ্ এবং তাদের মধ্যে পূর্বাচিকে মাত্র ২২৬-টি বোনির সমাবেশ ছিল। বাকি ৬১-টি সোমযাগের বোনি প্রাতঃসবনে ব্যবহারের উদ্দেশ্যে ছিল, কিন্তু সেগুলি লুপ্ত বোনির মতনই পড়ে থাকত। বর্তমানে ঋগ্বেদের শাকল বা শাকল্য-শাখার পাঠে সামবেদে উল্লিখিত ১০৫-টি মন্ত্রের কোন সন্ধান পাওয়া যায় না। মনে হয়, কোন লুপ্ত শাখার অল্পসন্ধান করলে ঐ মন্ত্রগুলি পাওয়া যেতে পারে।

সামবেদই সঙ্গীতের মূল। বিভিন্ন ব্রাহ্মণ, পুরাণ, উপনিষদ ও সঙ্গীত-শাস্ত্রে সামবেদের যথেষ্ট প্রশংসা করা হয়েছে। অনেকের মতে, সামগান পাওয়া হোত মাত্র উদাস্ত, অহুদাস্ত ও স্বরিত স্বর তিনটিতে। কিন্তু তা ঠিক নয়, ক্রুটাদি বৈদিক পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরেও সাম গান করা হোত এবং এ-সম্বন্ধে বিস্তৃত-

ভাবে আলোচনা কৰা হৈছে পৰে। বৈদিক গ্ৰন্থে ‘স্বৰমণ্ডল’ শব্দটোৰ আৰম্ভণি উল্লেখ দেখি। শিকাকার নারদও স্বৰমণ্ডলের উল্লেখ করেছেন—“স্বৰমণ্ডলঃ ত্ৰয়োগ্ৰামা যুহুনাশ্বেকবিংশতিঃ তানা একোনপঞ্চাশং ইত্যেতং স্বৰমণ্ডলম্” (২।৪)। স্বৰমণ্ডল অৰ্থে সাত স্বৰ, তিন গ্ৰাম, একুশ যুহুনা ও উনপঞ্চাশ তানের একত্ৰ সমাবেশ। শিকায় নারদ যে সাতস্বরের উল্লেখ করেছেন তা নিছক বৈদিক কুটামি নয়, লৌকিক বড়জানি স্বৰকেও তিনি গ্ৰহণ করেছেন। বৈদিক সামগানে বড়জানি স্বরের ব্যবহার হোত কিনা তার প্রশ্ন নেই, কাজেই শিকাকার নারদ যে স্বৰমণ্ডলের কথা উল্লেখ করেছেন তা সামগানের সূত্ৰের শেষদিকের বিকাশ। তবে এটা ঠিক যে, সামগানে তিন থেকে সাতস্বৰ, গ্ৰাম, যুহুনা প্ৰভৃতিৰ ব্যৱহাৰ ছিল; গানের সঙ্গে থাকত বীণা ও মৃদঙ্গাদি বাস্তব এবং সামগ-পুৰনারীদের ছন্দায়িত নৃত্য।

সামগানকারী বা সামগরা মোটামুটি দুটাভাগে বিভক্ত ছিলেন : উদ্গাত্ৰী ও প্রস্তুত্ৰী। বৃহৎ ও রথস্বৰ প্ৰভৃতি সামগুলি নির্দিষ্ট পদ-সংযোগে গান কৰা হোত। এই পদগুলিকে স্বকীয়পদ বলা হোত। কোন বাগে যখনই রথস্বৰ অথবা বৃহৎসাম গাইবার নির্দেশ থাকত তখনই বুঝতে হবে যে, সৰ্বদা ঐ নির্দিষ্ট স্বকীয়পদই গান করতে হবে (—দ্রাহায়ণ ২।১২)। কখনো কখনো অপরাপর পদ যোজনা ক’রে গান করারও রীতি ছিল। যেমন উল্লিখিত হৈছে “কবতীষু রথস্বৰং গায়তে”। পদের এই ‘কবতী’ শব্দ তথা “কয়ানশিচ্ছ আ-ভুবৎ” প্ৰভৃতি ও আর দুটা পদ বামদেবাসামের স্বকীয়-পদকে বুঝায়; অৰ্থাৎ এ-ধৰণেৰ ভিন্ন নির্দেশ থাকলে বুঝতে হবে যে, এগুলিকে বামদেবাসামের পৰিবৰ্তে রথস্বৰসামেই গান করতে হবে। বিভিন্ন বাগ-সম্পৰ্কে এ-ধৰণেৰ আরো অনেক ভিন্ন ভিন্ন সামের পৰিচয় পাওয়া যায়। এমন কি একই স্তোত্ৰে বিভিন্ন ধৰণেৰ সামের ব্যৱহাৰ হোত। স্বৰ্বেদে এ-ধৰণেৰ গায়ত্ৰ, বৃহৎ, বিৰূপ, বৈবত প্ৰভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায়।

যজ্ঞকৰ্মে যখন স্তোত্ৰ গান কৰা হোত তখন প্ৰত্যেকটী স্তোত্ৰ কতকগুলি ভক্তিতে ভাগ কৰা থাকত, বিভিন্ন যাজ্ঞিক সামগরা ঐ সকল ভক্তি গান কৰতেন। ভক্তিগুলিৰ সংখ্যা কখনো পাঁচটা ও কখনো বা সাতটা গণনা কৰা হোত। পাঁচটা ভক্তিৰ সাধাৰণ নাম : প্ৰোক্ষা, উল্লীখ, প্ৰতিহাৰ, উপস্বৰ ও নিধন। প্ৰোক্ষোত্ৰী পুৰোহিতেয়া প্ৰোক্ষা, উদ্গাত্ৰীৰা উদ্গান,



প্রতিহ্রদীরা প্রতিহার, উদ্গাঙ্গীরা উপদ্রব এবং অন্ত সকল যাজিক পুরোহিতেরা নিধানভক্তি গান করতেন। সামগান আরম্ভ করার আগে সকল সামগ 'হুম্' এই শব্দ উচ্চারণ করতেন। শাট্যায়ন বা শাট্যায়নব্রাহ্মণে ( ১।১২।৭ ) একে 'হিংকার' বলে—“সক্ হিংকস্যেবহিঃ পবমানেন স্তবীরণ্”। ‘ওম্’ উচ্চারণ ক’রৈও সকল উদ্গীষণান আরম্ভ হোত। যেমন শাট্যায়নের ভাষ্যে ( ৬।১০।১৩ ) উল্লিখিত হয়েছে—“সর্বেষাং ওঙ্কারেণোদগাখাদানম্”। পুনরায় শাট্যায়নের ভাষ্যে ( ৬।১০।১ ) উল্লেখ পাওয়া যায় : “স্তোত্রগতস্ত সামঃ প্রস্তাবোদগীথ-প্রতিহারোপদ্রবনিধনানি ভক্তয়ঃ তদ্পাঞ্চবিধ্যভিত্যুক্তম্ তত্র প্রথম ভক্তিঃ প্রস্তাবঃ”। পঞ্চবিধস্তোত্রে ( ১।১ ) সাতটি ভক্তির উল্লেখ আছে : “প্রস্তাবো-দগীথপ্রতিহারোপদ্রবনিধনানিভক্তয়ঃ তৎপাঞ্চবিধ্যং দ্বতম্ ব্যাখ্যাত্মমঃ । ওঙ্কার-হিংকারভ্যাং সামবিধ্যম্”। মন্ত্রব্রাহ্মণে (৫) পঞ্চ ও সপ্ত এই দু’রকম সামেরই উল্লেখ আছে।\* বিবরণকারও উল্লেখ করেছেন : “প্রস্তাবস্তত উদ্গীথঃ প্রতিহারোপদ্রবৌ তথা নিধনং পঞ্চমেত্যাহঃ হিংকারঃ প্রণব এব চ ॥” পঞ্চবিধ ও সপ্তবিধ সামশ্রেণী দুটির পার্থক্য হোল : সপ্তবিধসামে ওঙ্কার ও হিংকার দুইই থাকে, আর পঞ্চবিধসামে থাকে যেকোন একটি। তাণ্ড্যব্রাহ্মণ ( ৪।২।২ ), ছান্দোগ্য উপনিষৎ ( ২।২।১ ), সপ্তবিধসাম ( ২।১০।৩ ) প্রভৃতিতে উপদ্রবের উল্লেখ আছে। বহিষ্পবমাণের পাঁচটি পদে ভিন্ন ভিন্ন নিধনের বর্ণনা আছে এবং সেগুলির নাম : সাং, সাম, স্থবঃ, ইডা, বাক্ । শেষ চারটি পদে নিধন হোল ‘আ’ ( শাট্যায়ন ব্রা° ৭।১৩।৭ )। সামগ নিধনগুলির অর্থ করেছেন : “নিধনং নাম পঞ্চভিস্ সপ্তভির্বা ভাগৈকপেতস্ত সাম অস্তিমো ভাগঃ”। পঞ্চবিধ ও সপ্তবিধসামের শেষভক্তি নিধন।

যেকোন যজ্ঞে স্তোত্র গান করতেন অক্ষরু, প্রস্তোত্রী, প্রতিহ্রদী, উদ্গাঙ্গী ও ব্রহ্মা। অবশ্য প্রত্যেকের করণীয় থাকত ভিন্ন ভিন্ন।† সমস্ত যাগকর্মটি সম্পন্ন হোত ব্রহ্মার তত্ত্বাবধানে। তিনি সকল পুরোহিত তথা ব্রাহ্মণদের চেয়ে শিক্ষিত ও জ্ঞানী হুতেন। অক্ষরু জল আনার জন্তে হয়তো ব্রহ্মার কাছ থেকে অহুমতি চাইতেন, ব্রহ্মা বলতেন ‘ওম্’ অর্থাৎ ‘হুম্’ ( Cf ব্রাহ্মণ ১২।২।২৮ ;

৩। পাঁচটি ভক্তিবৃত্ত পঞ্চবিধসাম ও সাতটি ভক্তিবৃত্ত হলে সপ্তবিধসাম হয়।

৪। Cf কিং : *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol I ( 1825 ), pp 20—21.

শাট্যায়ন ৪।১০।২২)। ব্রহ্মা চতুর্বেদবিশারদ হতেন—“ব্রহ্মা সর্ববিদুঃ” (নিকুন্ত); “স চ ব্রহ্মা বেদত্রয়োক্ত সর্বকর্মাভিজ্ঞঃ” (সায়ণ)। ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে (২৫।৮) আছে: “তদাহর্যহাবাদা যজ্ঞ ঋচৈব হোত্রঃ ক্রিয়তে যজুৰ্বা আধ্বৰ্যবঃ সায়ী উদ্গীথং ব্যারক্কা ত্রয়ীবিজ্ঞা ভবতি অথ কেন ব্রহ্মত্বং ক্রিয়তে ইতি ত্র্যক্যা বিজ্ঞয়া ইতি ব্রহ্মাৎ।” শতপথব্রাহ্মণেও (২।৫।৮।৪) আছে: “অথ কেন ব্রহ্মা-অনমৈবত্রয়া”। যজ্ঞের অধ্যাত্ম সম্পদ নির্ভর করত ব্রহ্মার জ্ঞান ও অভিজ্ঞতার ওপর (Cf. বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ৩।১।২; ছান্দোগ্য উপনিষৎ ৪।১৭।৮)। ঋগ্বেদে (১০।৭১।১১) চারজন পুরোহিতের ইতিকর্তব্যতা উল্লিখিত হয়েছে: “ঋচাং স্বঃ পোষমান্তে পুপুষান্ গায়ত্রঃ সো গায়তি শকরীষু ব্রহ্মা সো বদতি জাতাবিজ্ঞাং যজ্ঞস্ত মাভ্যাঃ বিভিমীত উ স্বঃ”। নিকুন্তকার যাক এই ঋক্মন্ত্রের ব্যাখ্যা করেছেন পুরোহিতদের কর্তব্য নির্ণয় করে। আচার্য সায়ণও ঋক্ ও সামবেদের ভাস্ক-ভূমিকায় পুরোহিতদের ইতিকর্তব্যতা-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। যজুর্বেদীয় পুরোহিত অধ্বর্যু যজ্ঞশরীর নির্মাণ করতেন, ঋক্বেদিক পুরোহিত উদ্গাত্রী সামবেদ থেকে সামগান করতেন, ব্রহ্মা-পুরোহিত যজ্ঞের সকল প্রত্যাব্য ও ক্রটি-বিচ্যুতি সংশোধন করতেন। বৈদিক যুগের যজ্ঞ-নিয়ন্তা এই ব্রহ্মার চারটি বেদে পারদর্শিতার ধারণা থেকেই পরবর্তী পৌরাণিক যুগে সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মার চারটি মুখ কল্পিত হয়েছিল বোলে মনে হয়, কেননা পুরাণের ব্রহ্মা চারটি দিকের প্রতীক অথবা দ্রষ্টা হিসাবে চারমুখবিশিষ্ট। বৈদিক যুগের চারবেদ পৌরাণিক যুগে ব্রহ্মার চারমুখে পরিণত হয়েছিল।

তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ (৬।৭।১২), আপস্তম্বধর্মসূত্র (১২।১৭।২), শাট্যায়ন (১।২।২৬) ও দ্রাহ্মায়ণব্রাহ্মণ (৩।৪।৬) প্রভৃতিতে যজ্ঞকারীদের করণীয় ও সামগানরীতি সম্বন্ধে উল্লিখিত হয়েছে। জৈমিনীয়-ব্রাহ্মণেও (৩।৭।৩০) যজ্ঞ-নিয়মের উল্লেখ আছে। যজ্ঞে বহিষ্পবমান-স্তোত্রে সামগরা কিভাবে সামগান করতেন তার বিবরণ আছে। উদ্গাত্রী সামবেদ থেকে গান করতেন—“উদ্গাতা সামবেদেন” (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪; শাট্যায়ন ৪।১০।৭)। দ্রাহ্মায়ণে (১২।২।৬-৭) আছে: “তানি উদ্গাতৃকর্ভকে উদ্গাতা সামবেদেন ইতি শ্রুতেঃ”। শাট্যায়নে (১।১।৪) আছে: “একশ্রুতিবিধানাং কর্মণি চ উদ্গাতৈব কুর্বাৎ অনাদেশে”। সোমযাগে সামবেদের ও সামগদের যা কর্তব্য, ঋগ্বেদের ও হোতা প্রভৃতি পুরোহিতদের কর্তব্য তা থেকে ভিন্ন (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪)।

শব্দগুণ, ঐতরেয় প্রভৃতি ব্রাহ্মণে এ-সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে।\*

সামবিধানব্রাহ্মণের প্রসঙ্গে ব্রাহ্মের সত্যব্রত সামপ্রদী উল্লেখ করেছেন : “প্রৌঢ়ব্রাহ্মণে ও বড়-বংশব্রাহ্মণে যজ্ঞাধিকারীদের স্বর্গাদি কলমভের জন্তে একাহা অহীন ও সত্র নামক সোমযাগের ও অন্ত্যাত্ম বিচিত্র যজ্ঞের ঔৎপাত্র (গান) বিহিত আছে। সামবিধান-নামক তৃতীয় ব্রাহ্মণে যাগযজ্ঞাদির অহুষ্ঠানে অসম্বৰ্ণ ব্রাহ্মণদের সম্বন্ধে নানান কুচ্ছাদি, ত্রিবিধ ব্রত, উপপাতক, মহাপাতক প্রভৃতির প্রায়শ্চিত্তের ব্যবস্থা আছে ; এছাড়া রুদ্রসংহিতা, বিষ্ণুসংহিতা প্রভৃতিতে নৃপ্তবিধ সামসমষ্টি বিহিত হয়েছে”। অধ্যাপক কিথ বলেছেন : “and the Samavidhana are of some value as dealing with magic practices of varied kinds”.

সামবিধানব্রাহ্মণে তিনটি অধ্যায় বা প্রপাঠক আছে : প্রথম প্রপাঠকে আটটি, দ্বিতীয় প্রপাঠকে আটটি ও তৃতীয় প্রপাঠকে ন’টি—মোট পঁচিশটি কাণ্ড আছে। এদের মধ্যে মাত্র প্রথম প্রপাঠকের প্রথম কাণ্ডেই বৈদিক সামগানের ও স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। অবশিষ্ট প্রপাঠক বা কাণ্ডগুলিতে অগ্ন্যাদান, পবমাণেষ্টি, দর্শপূর্ণ্যাস, অগ্নিহোত্র, ঐষ্টিক চাতুর্মান্ত্র, পাতক চাতুর্মান্ত্র, পশুবন্ধ, অবিকৃত সৌত্রামণী, কোকিল-সৌত্রামণী, অগ্নিষ্টোম, অত্যগ্নিষ্টোম, উক্থা, বোড়নী, অতিরাত্র, বাজপেয়, আশ্বোদ্যম, ষাদশাহ, গবায়নসত্র, কুল্লক-তাপশ্চিতসত্র, শতাক্ষসত্র, সহস্রাক্ষসত্র প্রভৃতি যজ্ঞের এবং তাদের বিধি ও ফলের বিবরণ আছে। এ-ছাড়া শাস্তি-স্বস্ত্যয়ন, মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি আভিচারিক কর্মেরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে। এজন্তে সামবিধানব্রাহ্মণ অথর্ববেদের সঙ্গে না হোয়ে সামবেদের সঙ্গে কেন সম্পর্কযুক্ত হোল তা বিচারের বিষয়।

সামবিধানব্রাহ্মণে ক্রুষ্ট, অতিক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতম স্বর থেকে স্বর-সংখ্যা আরম্ভ করা হয়েছে। বৈদিক সামগানের স্বর সাতটি : ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মস্ত্র ও অতিস্বার্থ। মস্ত্র ও অতিস্বার্থ যথাক্রমে পঞ্চম ও ষষ্ঠ স্বর। ক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতমকে প্রথম হিসাবে গণনা করলেও তা সপ্তম স্বর হিসাবে গণ্য, কেননা

\*। অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith) : *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol. I—II (1925) এবং স্বামী ত্যাগীশানন্দ লিখিত : *General Introduction to the Chhandogya Upanishad* গ্রন্থ (Vedanta Kesari, pp. 71-77, 133-137)।

নারদীশিক্কার ক্রম ভিন্ন হোলেও নামকরণে ঠিকই আছে। ঋকপ্রাতিশাখ্যে (১৩।১৭) বৈদিক ও সঙ্কে সঙ্কে লৌকিক সাত স্বরকে 'ষম' বা ষোনি বলা হয়েছে, কেননা গানের অধিষ্ঠান ও কারণই (cause) হোল সাতস্বর। ঋকপ্রাতিশাখ্যে লৌকিক ও বৈদিক দু'রকম স্বরের পরিচয় আছে এবং উভয়ের বিকাশ বা গতিকে ভিন্ন বলা হয়েছে : যেমন, বৈদিক স্বরের গতি অবরোহণক্রমে ও লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের গতি আরোহণক্রমে। ঋকপ্রাতিশাখ্যে আছে : "বে সপ্তস্বরঃ ষড়্জঋষভগান্কারাদয়ো গান্ধর্ববেদে সমান্নাতা যে বা ক্রুষ্ঠ-প্রথম-ষিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মজ্জাতিস্বারাঃ সামস্ব নিগদিতাঃ তে সমা বিদিতব্যাঃ"।\* এ-থেকে বুঝা যায়, ঋকপ্রাতিশাখ্য ও নারদীশিক্কার সময়ে কেন, তার আগে থেকেই বৈদিকের মতন লৌকিক ষড়্জাদি স্বরেরও প্রচলন ছিল।

সামবিধানের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৩য় মন্ত্রে সামস্বর ক্রুষ্ঠাদির অধিপতি-দেবতাদের পরিচয় দেওয়া হয়েছে এবং অধ্যাত্মভূমি অন্তর্মুখী ভারতবর্ষের পক্ষে এ-ধারণা সম্পূর্ণ স্বাভাবিক। সামবিধানের ৩য় মন্ত্রে বলা হয়েছে,

"ততোনো ক্রুষ্ঠতম ইব সামঃ স্বরন্তঃ দেবা উপজীবন্তি বোহবরোবাঃ প্রথমন্তঃ মহুতা বো ষিতীয়ন্তঃ গন্ধর্বাণরনো বন্তুতীয়ন্তঃ পশবো বন্তুতুর্থন্তঃ পিতরো বে চাতুর্থঃ শেরতে বঃ পঞ্চমন্তঃস্বররকাংসি বোহন্ত্যন্তমোষথরো বনস্পতরো যচ্চাত্তম্ভগং তন্মাদাঃ সামৈবান্নমিতি সাম হোষামুপজীবনং প্রারচ্ছদুপজীবনীরো ভবতি য এবং বেদ ।"

সামগানে প্রথমাদি বৈদিক সাতস্বর লীলায়িত। সাতস্বরের মধ্যে অত্যন্ত উচ্চ ক্রুষ্ঠস্বরে ইন্দ্রাদি দেবতার। পরিতৃপ্ত হন। প্রথম স্বরে মহুতেরা, ষিতীয়ে গন্ধর্ব ও অঙ্গরাগণ, তৃতীয়ে পশুরা, চতুর্থে পিতৃগণ ও বিশ্বের অন্যান্য সকল প্রাণী, পঞ্চমে অশ্বর ও রাক্ষসেরা এবং অন্ত্য তথা ষষ্ঠে বৃক্ষলতা প্রভৃতি সঙ্কষ্ট হয়। তদ্বদর্শীরা সেজন্তে সাম তথা সামস্বর ও সামগানকে অন্ন বলেন, কেননা বিশ্ব-চরাচর সমস্তই সামকে অবলম্বন ক'রে বেঁচে থাকে ও আনন্দ লাভ করে।

আচার্য সায়ণ এই মন্ত্রের ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : এক উপাংশু ব্যতীত সকল বাক্যই ( ধ্বনি বা শব্দই ) মদ্র, মধ্য ও উত্তম বা তার এই তিনটি স্থানের মাধ্যমে অভিব্যক্ত হয়। বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে দেখলেও ওঙ্কার তথা অ+উ+ম এই অক্ষর বা উচ্চারণ-শব্দ তিনটির ভেতর দিয়ে যেমন বিশ্বের সকল শব্দের,

৩। 'ঋকপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত' অধ্যায়ে এ-সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচিত হয়েছে।

কথার ও বাক্যের প্রকাশ হয় তেমনি উচ্চ, মধ্যম ও নীচ ( তার, মধ্য ও বস্র ) এই তিন স্থানের মাধ্যমে সকল রকমের শব্দই বাইরের জগতে প্রকাশ পায়—“উপাংশব্যতিরিক্তাঃ সর্বা বাচো মন্ত্রমধ্যমোত্তমভেদেন ত্রিহানা ভবন্তি”। তারপর তিনি বলেছেন :

“তত্র মন্ত্রস্থানা বাক্ ‘সপ্তবরা’ ক্রুষ্টাদিসপ্তবরণেত্যর্থঃ । ক্রুষ্টাদয় এব বরা উচ্যন্তে । তে চোত্তমোত্তরঃ নীচা ভবন্তি । এবং মধ্যমোত্তমস্থানে অপি বাচো বেন্টিব্যো । অমুমেষার্থঃ শৌবক আহ—‘পরিবদমন্ত্রমধ্যমোত্তমস্থানান্তাহঃ সপ্তবরানি বাচঃ অনন্তরকাত্ৰ বমোহ-  
 বিশিষ্টঃ সপ্তবরা বে বরাতে পৃথবা’ ইতি । অনন্তরনিত্যন্ত বাক্যান্তারমর্থঃ—বেবু ববেবু  
 ‘অনন্তরঃ’ অব্যবহিতো ‘বরাঃ’, সঃ ‘অবিশিষ্টঃ’ অষ্টাশিষ্ট ইত্যর্থঃ, বিশিষ্টো বমো  
 ভেবেন জাতুঃ শব্দতে, ন সন্নিহিত ইতি । সপ্তবরা ইত্যন্তারমর্থঃ—বে বরা ইত্যুক্তাঃ ‘সপ্ত’ তে  
 ‘বরাঃ’ বড়্জাদয়ঃ \*\* পৃথবা । ক্রুষ্টাদয়ঃ ; \*\* ‘পৃথবা’ বড়্জাদিত্যোহন্তে বা বোদ্ধব্যঃ । এবং  
 সতি ‘তব’ তেবু ক্রুষ্টাদিসঃজকেবু বড়্জাদিসপ্তবরেবু মধ্যে ‘বোহসৌ’ সাক্সঃ সৎস্বী  
 ‘ক্রুতব ইব’ ।”

প্রথম প্রপাঠক ১ম খণ্ডের ৪র্থ মন্ত্রে ক্রুষ্টাদি সাতটি স্বরকে সাম-সমূহের মাংস, অস্থি, লোম প্রভৃতি বলা হয়েছে। মোটকথা সাতটি স্বরই সামগানের আশ্রয় ও উপায়। তবে সামবিধানব্রাহ্মণে আছে : ঋক্-রূপ বাক্যই সামের অধিষ্ঠান। যা ঋক্ নামে প্রসিদ্ধ, তাই বাক্য; বাক্য-রূপ ঋকেই রথস্বর প্রভৃতি সামগান অধিষ্ঠিত—“বাগ্ধাব সাক্সঃ প্রতিষ্ঠা যদ্বৈতবাগিত্যাগেব সর্চি সাম প্রতিষ্ঠিতম্”। ঋক্গুলিতে স্বর যোজনা ক’রে গান করলেই তাঁকে সাম বা সামগান বলে, সুতরাং ঋক্ই ‘যোনি’ বা কারণ, ঋক্ই অধিষ্ঠান বা আশ্রয়ও। এ-সম্বন্ধে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “‘ঋচি’ গায়ত্র্যাদিচ্ছন্দোবদ্ধায়াঃ ‘সাম’ গীতাত্মকং রথস্বরাদি প্রতিষ্ঠিতম্”। আধুনিক কালে ‘বাক্য বা বাগী বড়—কি স্বর বড়’ এই নিয়ে বাদানুবাদেরও সৃষ্টি হয়, কিন্তু ইতিহাসের দিকে দৃষ্টিপাত করলে আমরা দেখি, ঋক্ তথা বাক্যকে নিয়েই স্বর গান-রূপে সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছে। সঙ্গীতের জগতে স্বরই বড় এ-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই, কিন্তু মনের ভাব-প্রকাশক ভাষা তথা কথার উপযোগিতাকেও অস্বীকার করা যায় না। গান বা সঙ্গীত সেজগতে কথা ও স্বরের বেণীবন্ধনে অথগু-ভাবে রূপায়িত হয়। বৈদিক সামগানেও তাই ছিল, বৈদিকোত্তর যুগে এবং মৌগল রাজত্বের আমলেও কথার সঙ্গে স্বরের পরমসৌহার্দ্য ছিল। কথাবিহীন আলাপের সৃষ্টি তো পরেকার যুগে হয়েছে, কিন্তু তাহলেও আলাপে ভাষার

প্রয়োজনীয়তাকে বাদ দেওয়া হয়নি, তথাকথিত নিরর্থক ‘ওম্ হরি ওম্, তাহ্ম তানানা দিম্, তানা দেরে দেরে’ শব্দগুলি অর্থ ও ভাবের তথা ভাষা ও বাক্যেরই প্রকাশক।

সামবিধানব্রাহ্মণের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৫ম মন্ত্রে আমরা পাই,

“স বদা গায়ত্র্যঃ বৃহত্যাং গায়তি বার্বতাং জগত্যাং জাগতাং ত্রিষ্টুভি সমতাং চাপত্যতে তন্মানেতৎ-  
সামেত্যাঃ সমা উ হ বা অনিন্দ্রক্সানি সাম্যাদিতি ৭ তৎসামঃ সামস্বঃ কুষ্টঃ প্রাজাপত্যো  
ব্রাহ্মো বা বৈশ্বদেবো বাদিত্যানাং প্রথমঃ সাধ্যানাং দ্বিতীয়োহগ্নেত্বতীয়ো বারোক্তভূঃ  
সোমো মজ্জে। মিত্রাবরুণরোরতিবার্বঃ।”

সামগানকারী বা সামগ উদ্গাতা যখন ঋক্ছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম, বৃহতীছন্দের ঋকে ও বৃহতীছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম, জগতীছন্দের ঋকে ও জগতীছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম, ত্রিষ্টুপছন্দের ঋকে গান করেন তখনি তিনি সামগান-বিষয়ে বিচিত্র ছন্দের সাম্য অবগত হন। সেই সাম্য বা সমতার জন্তেই ‘সাম্য’-শব্দের সার্থকতা। ছন্দসকল বিচিত্র হোলেও সামগানের সময়ে সবগুলিই সমতা প্রাপ্ত হয় এবং তাহাই সামের সামস্ব। কুষ্টস্বরের অধিপতি প্রজাপতি, কেননা প্রজাপতি কুষ্টস্বরের বিকাশে প্রীত হন। কুষ্টস্বরের দেবতা বা অধিদেবতা বিশ্বদেব। তাছাড়া প্রথমস্বরের অধিদেবতা আদিত্যগণ, দ্বিতীয়ের সাধ্যগণ, তৃতীয়ের অগ্নি, চতুর্থের বায়ু, মজ্জের (পঞ্চম-স্বরের) সোম বা চন্দ্র ও ষষ্ঠ অতিস্বর্ষের মিত্র ও বরুণ অধিদেবতা; এঁরা সকলেই নিজের নিজের স্বরে প্রীতি লাভ করেন।

সামগানে যে ছন্দের ব্যবহার হোত তা ৪র্থ মন্ত্র থেকে জানা যায়। সামের সামস্ব সমতায়; অর্থাৎ সামগান বিভিন্ন ছন্দের মাধ্যমে গান করলেও সামগান-রূপেই তা পরিচিত হয় আর সকল ছন্দ সামগানে মিলিত হোয়ে সমতা (harmony) আনয়ন করে। ভারতীয় সঙ্গীতে স্বর তথা স্বর-সম্বাদ বা melody-রই নাকি প্রাধান্য, স্বর-সাম্য বা harmony-র কোন স্থান নাই। কিন্তু একথা ঠিক নয়, আধুনিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতি দেখে ঐ সিদ্ধান্ত করা সমীচীন নয়। বৈদিক সামগানে স্বর-সম্বাদ ও স্বর-সাম্য—melody ও harmony দুইই ছিল। মিলনের উপায়ও সামগরী জানতেন, কালক্রমে সে-সম্বন্ধের জ্ঞান লোপ পেয়েছে একথাই মনে হয়। অবশ্য আচার্য সায়ণ সামের সাম্য অর্থ

স্তিম্ভভাবে করেছেন। তিনি বলেছেন : “যন্মাং সমানাম্ভাষ্যতি বহুনি সামানি গীয়ন্তে, ‘তং’ তন্মাং অপি ‘সাম্নঃ সামভ্যং’ সম্পন্নমিতি”, অর্থাৎ একই ঋকে বা বাক্যে বিচিত্র সামগান করা হয় অথবা একই ঋকে সামগান অসংখ্যভাবে প্রকাশ করা সম্ভব বোলে সামগানের সার্থকতা সম্পন্ন হয়। স্বরের সঙ্গে দেবতাদের সম্পর্ক-রূপ রহস্য সাধনমূলক।

এছাড়া সামবিধানব্রাহ্মণে বিভিন্ন সামের নামোল্লেখ আছে, যেমন রৌরব, যৌধাজয়, স্তবর্মহা, স্তবর্মহা, বামদেব্য, বৈরূপ, মহানাম্নী, রেবতী, গায়ত্রী, অমৃত-সংহিতা, মধুচ্ছন্দস, বারাহ বা বরাহ, পুরুষব্রত, পিতৃসংহিতা, কানী, উত্তর, প্রাণ, অপান, ভ্রাজা, অভ্রাজা, শুক্র, চন্দ্র, সেতু, রাজন, রৌহিণ, শুক্রাশ্বকীয়, কদাচন, নৌধস, শ্রৈত, মহানাম্নী প্রভৃতি। বিভিন্ন ঋকেরও নামকরণ করা হয়েছে, যেমন অগ্নিমূর্ধা, দ্ব্যতবতী, শম্পদম্ প্রভৃতি। বিভিন্ন ব্রতে বিভিন্ন ঋক্ ও সামের প্রচলন ছিল। সামবিধানব্রাহ্মণের সামগুলি বা সামগান কামনামূলক, কোন-না-কোন কামনা পরিপূরণের জন্তে ব্রতে, যজ্ঞে বা সর্গে সামগান করা হোত। ঋকে সংযোজিত স্বরের অধিপতি দেবতারা কামনা-পূরণের সহায়ক মাত্র। এজন্তে ব্রাহ্মণগুলি প্রধানতঃ কামনামূলক, বন্ধন-বিহীনতার শান্তি ও স্বাধীনতা তারা দিতে পারে না। আরণ্যক ও উপনিষদ-গুলি মুক্তির পথ-প্রদর্শক, তাই শান্তিকামীরা আরণ্যক ও উপনিষদের পথচারী হন।

## চতুর্থ অধ্যায়

### আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত

উপনিষদগুলি বেদের জ্ঞানকাণ্ড, কেননা এ-গুলিতে জ্ঞানের তথা আত্মজ্ঞানের উপদেশ দেওয়া হয়েছে। উপনিষদকে বেদান্তও বলে—“বেদান্তো নামোপনিষৎ-প্রমাণম্”। ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে যাগযজ্ঞ ও তার ফলে স্বর্গপ্রাপ্তির কথা আছে। মীমাংসাশাস্ত্র, মীমাংসাদর্শন বা পূর্বমীমাংসা ব্রাহ্মণসাহিত্যেরই প্রতিচ্ছায়া। পূর্বমীমাংসায় কর্ম তথা যাগযজ্ঞের প্রাধান্য, উত্তরমীমাংসা-রূপ বেদান্তে অধ্যাত্মবিচার বিচার ও উপদেশ আছে। উপনিষৎ উত্তরমীমাংসার আশ্রয় বা অবলম্বন, এজ্ঞে সদানন্দ যতি উত্তরমীমাংসা-রূপ শারীরকসূত্রে প্রভৃতিকে উপনিষদের উপকারী বা সহায়ক (অঙ্গ) বলেছেন—“তদুপকারীণি শারীরকসূত্রাদীনি চ”।

বেদের বিভিন্ন শাখা আছে এবং থাকাও স্বাভাবিক। বৈদিকযুগেও বিভিন্ন গোষ্ঠী ও বিচিত্র রুচিসম্পন্ন লোক ছিল, বেদের শাখাগুলিই তার প্রমাণ। বিচিত্র শাখার জন্তে ভিন্ন ভিন্ন ব্যাকরণ ও শিক্ষাশাস্ত্র রচিত হয়েছিল। ব্যাকরণ-গুলির মোটামুটি নাম প্রাতিশাখ্য। বেদের প্রাতিশাখার ছিল ব্যাকরণ, এজ্ঞে তাদের নাম প্রাতিশাখ্য। বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষৎ এই তিনটি প্রধান অংশ। ব্রাহ্মণগুলিতে বৈদিক ক্রিয়াকলাপ ও ধর্ম-মীমাংসাকে অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। ব্রাহ্মণসাহিত্যের অন্ত্য তথা শেষভাগই উপনিষৎ ও আরণ্যক। উপনিষদে চিন্তার চরম-পরিণতির আভাস পাওয়া যায়, উপনিষদকে এজ্ঞে বুদ্ধি ও বোধির ফলস্বরূপ বলা যায়। প্রাচীন উপনিষদগুলির মধ্যে ঐতরেয় ও কৌষীতকি ঋগ্বেদের, কেন ও ছান্দোগ্য সামবেদের, ঈশ, তৈত্তিরীয় ও বৃহদারণ্যক যজুর্বেদের, প্রশ্ন ও মুণ্ডক উপনিষৎ অথর্ববেদের অন্তর্গত। আরণ্যক বা অরণ্য-সাহিত্যগুলি ব্রাহ্মণ ও উপনিষদ-যুগের মাঝামাঝি সময়ে সৃষ্টি হয়েছিল। ব্রাহ্মণসাহিত্য গৃহ-বাসীদের জন্তে ধর্ম তথা যাগযজ্ঞের উপদেশ দিয়েছে আর আরণ্যক বলেছে—বাণপ্রস্থীদের অরণ্যবাসী হবার জন্তে। কাজেই আরণ্যক হোল ব্রাহ্মণের কর্ম ও উপনিষদের অধ্যাত্মতত্ত্ব-বিচারের মাঝামাঝি যোগসূত্র—“The Aranyakas



form the transition link between the ritual of the Brahmanas and the philosophy of the Upanishads.”<sup>১</sup>

অধ্যাপক পল্ ডয়সনের অভিমতও অনেকটা তাই, তিনি আরণ্যককে ব্রাহ্মণসাহিত্যের দৃষ্টিতে বিচার ক’রে নির্বাচিত করেছেন বাণপ্রস্থীদের জন্তে। অধ্যাপক ওল্ডেনবার্গ বলেছেন, অরণ্যে একান্তে পঠন-পাঠন করা হোত বোলে ‘আরণ্যক’ নাম হয়েছে। উপনিষদও অনেকটা সে-রকম, তাই একে ‘রহস্তবিজ্ঞা’ বলা হয়। অনেকে আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মধ্যে বিশেষ কোন পার্থক্য স্বীকার করেন না। বেদের কতকগুলি অঙ্কঠানের প্রকৃতি দেখে মনে হয় যে, সেগুলি প্রকাশ্যভাবে লোকালয়ে করা সম্ভব হোত নাই। সেই অঙ্কঠানের বিবরণ যে শুধু আরণ্যকেই আছে—তা নয়, সংহিতাগুলিতেও পাওয়া যায়। অধ্যাপক কিথ বলেছেন, প্রবর্গ্যব্রত তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের ৪র্থ ও ৫ম অধ্যায়ে উল্লিখিত হয়েছে, অথচ তার মন্ত্রগুলিকে অনেক সময় বাজসনেয়ী-সংহিতার (৩৬।১ ; ৩৯।৬, ৭, ৮-১৩) অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সামবেদের আরণ্যগানে ও আরণ্যকসংহিতায় তার অনেক রহস্তপাঠ লিখিত হয়েছে, আবার ঐতরেয় ও শাখ্যায়ন-আরণ্যকে ঋগ্বেদের অনেক রহস্তমন্ত্রেরও উল্লেখ আছে। ঋগ্বেদের ঐতরেয় ও কোষীতকি উপনিষদুটীর অঙ্কগামীরা মহাব্রত-অঙ্কঠানটিকে আরণ্যকের অন্তর্ভুক্ত করেন, কিন্তু যজুর্বেদীরা ঐ অঙ্কঠানটিকে সংহিতার সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত করেন। সামবেদ অঙ্কসারে মহাব্রতযজ্ঞ পঞ্চবিংশ ও জৈমিনীয়-ব্রাহ্মণের অন্তর্গত। সুতরাং আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মূলগত পার্থক্য নির্ণয় করা অনেক সময় কঠিন। এ’রকম আরণ্যক ও উপনিষদের মধ্যেও সত্যিকারের পার্থক্য নির্ণয় করা দুর্লভ। অধ্যাপক কিথ তাই বলেছেন,

“As the distinction between Brahmana and Aranyaka is not an absolute one, though the Aranyakas tend to contain more advanced doctrines than the Brahmanas, so the distinction between Upanisad and Aranyakas is also not absolute, tradition actually incorporating the Upanisads in some cases in the Aranyakas.”<sup>২</sup>

কিন্তু তাহলেও আরণ্যক ও উপনিষৎ এই দুটি পৃথক শব্দের সৃষ্টি হয়েছে ভিন্ন ভিন্ন রূপ ও সার্থকতাকে নিয়ে। অধ্যাপক কিথ উভয়ের

১। তার রাধাকৃষ্ণ : *Indian Philosophy*, Vol. I. ( 1940 ), p. 65.

২। Cf. *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol. I (1925), p. 491.

পার্থক্য বা ভিন্নতাকে বস্তু হিসাবে স্বীকার না করে অর্থবোধকতার দিক থেকে সামান্য আলাদা বোলে গ্রহণ করেছেন—“and thus we can perhaps see why the two different words Aranyaka and Upanisad came into being.” তিনি বলেছেন, রহস্তবিদ্যার প্রকাশক আরণ্যক ও উপনিষৎ উভয়েই সমান, তবে দুয়ের মধ্যে পার্থক্য হোল : আরণ্যক বেদের রহস্তভাগগুলিকে অধ্যয়ন ও অহুশীলন করতে উপদেশ দেয় অরণ্যে একান্তে বসে, আর উপনিষৎ সেগুলিকে দর্শন বা অহুত্বতির হাঁচে ফেলে গোপনে সাধন করতে বলে জ্ঞানকামীদের জন্যে ।\*

উপনিষদগুলি রচিত হয়েছিল কোন্ সময়ে এ-নিয়ও মতভেদের অন্ত নেই। স্তার সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণন বলেছেন, প্রাচীন উপনিষদগুলি খৃষ্টপূর্ব ১৪০০ শতকে রচিত হয়েছিল। অধ্যাপক কাকুরা ওকাকুরা বলেছেন, উপনিষদগুলি অন্তত খৃষ্টপূর্ব ২০০০—৭০০ শতকের মধ্যে লেখা হয়েছিল ( “These were written at least as early as from 2000 to 700 B.C.” ) ।\*

সঙ্গীতের বা সঙ্গীতিক উপাদানের সন্ধান পাই আমরা প্রধান তিনটি উপনিষদের ভেতর এবং সে তিনটি উপনিষৎ হোল : ছান্দোগ্য, বৃহদারণ্যক ও তৈত্তিরীয়। ছান্দোগ্য উপনিষৎ সামবেদের তান্ত্র্যশাখার তান্ত্র্যমহা-ব্রাহ্মণের অন্তর্গত। অনেকের মতে, ছান্দোগ্য সামবেদীয় কোথুমীশাখার উপনিষৎ। বৃহদারণ্যক (বৃহদ্+আরণ্যক) উপনিষৎ শতপথব্রাহ্মণের কাণ্ড ও মাধ্যম্নিন এই দুটি শাখারই শেষভাগের অন্তর্গত। তৈত্তিরীয়-উপনিষদখানি কৃষ্ণযজুর্বেদীয় তৈত্তিরীয় শাখার অন্তর্গত।

এই তিনখানি উপনিষদের ভেতর ছান্দোগ্যের প্রাচীনতাই বেশীর ভাগ মনীষীরা স্বীকার করেন। আরণ্যক অরণ্যে বিচারজ্ঞানসম্পন্ন তাপস ঋষিদের উপদেশ থেকে জন্মলাভ করেছে। অধ্যাপক উইন্টারনিজের মতে, বড় দুখানি

৩। “The former is a name, denoting the generic character of the texts, as those which from their secret nature must be dealt with in the special manner of being studied in the forest ; the latter is a secret text, imparted at such a secret session, and in course of time more and more specifically appropriated to the description of secrets which were of philosophical character.”—*Ibid.*, p. 491.

৪। ওকাকুরা ( Okakura ) : *The Ideals of the East* (1903), pp. 81-82,

উপনিষৎ ছান্দোগ্য ও বৃহদারণ্যক 'গড়ে উঠেছিল অনেকগুলি প্রাচীন ছোট বড় উপনিষদের উপাদানগুলিকে আত্মসাৎ ক'রে, কেননা এই দুটি উপনিষদের অনেক আখ্যায়িকা ও এমনকি অনেক মূল্যবোধের সঙ্গে অপরাপর উপনিষদের বিষয়বস্তুর মিল পাওয়া যায়। তিনি উল্লেখ করেছেন,

"We may take it that the greater Upanisads, like the Brihadaranyaka and the Chhandogya-Upanisad, originated in the *fusion* of several longer or shorter texts which had originally been regarded as separate Upanisads. \*\* The individual texts of which the greater Upanisads are composed, all belong to a period which cannot be very far removed from that of the Brahmanas and the Aranyakas, and is before Buddha and before Panini. For this reason the six above-mentioned Upanisads, —Aitareya, Brihadaranyaka, Chhandogya, Taittiriya, Kausitaki and Kena—undoubtedly represent the earliest stage of development in the literature of the Upanisads." \*

ছান্দোগ্য উপনিষদে প্রথমেই ওঙ্কারকে উদ্‌গীথ-রূপে উপাসনা করতে উপদেশ দেওয়া হয়েছে—“ওমিত্যেতদক্ষরমুদ্‌গীথমুপাসীত” এবং দ্বিতীয় মন্ত্রে ওঙ্কারকে কেন ‘উদ্‌গীথ’ বলা হয় তার উত্তরে বলা হয়েছে : যেজ্ঞো ‘ওম্’ এই পবিত্র অক্ষরটি প্রথমে উচ্চারণ ক’রে উদ্‌গান অর্থাৎ উদাত্তকণ্ঠে বা উচ্চৈঃস্বরে গান করে সেজ্ঞো ওঙ্কার ‘উদ্‌গীথ’। এখানেই ওঙ্কারের প্রসঙ্গে আমরা উচ্চৈঃস্বরে গানের বা সঙ্গীতের পরিচয় পেলাম। উচ্চৈঃস্বরে অর্থাৎ তারস্থান থেকে উচ্চারণ ক’রে, মজ্জ বা মধ্য স্থান থেকে নয়। তৃতীয় মন্ত্রে উদ্‌গীথকে সামবেদের রস বা সারাংশ বলা হইয়াছে—“সাম উদ্‌গীথো রসঃ”।

এখন উদ্‌গীথের উৎপত্তি কিভাবে হয়েছে তাই আলোচনার বিষয়। ছান্দোগ্যে বাক্ ও সামের মিলনে উদ্‌গীথের সৃষ্টি বলা হয়েছে। বাক্কে অর্ক বা সূর্য (তাপ—heat) এবং সামকে প্রাণ বা প্রাণবায়ু-রূপে কল্পনা করা হয়েছে—“বাগেবর্ক; প্রাণঃ সাম”। তাছাড়া বলা হয়েছে : “তদ্‌বা এতন্নিথুনং যদ্বাক্ চ প্রাণশর্ক্ চ সাম চ”; অর্থাৎ বাক্ ও প্রাণের, ঋক ও সামের মিশ্রণ (সংযোগ) থেকে উদ্‌গীথ তথা উদ্‌গানের সৃষ্টি। সঙ্গীতে কারণস্বর নাদের ও অত্রাঙ্গ বাক্যের উৎপত্তির বেলায় উল্লেখ করা হয়েছে,

\*। ডাঃ উইন্টারনিক্স (Winternitz) : *A History of Sanskrit Literature* (1927), Vol I. p. 236.

নকারং প্রাণনামানং দ্ধকারমনলং বিহুঃ ।

জ্ঞাতঃ প্রাণায়িসংযোগাতেন নানোহভিধীয়তে ॥\*

প্রাণ বা প্রাণবায়ু ও অনল অথবা তাপের সংমিশ্রণেই কারণশব্দের নামের উৎপত্তি । ঢীকাকার লিংহত্বপাল (১২২° থু) লিখেছেন : “অন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং সন্দেহস্থ-মুদর্ঘমগ্নিমাহুস্তি তাড়য়তি । স বহির্মারুতং বায়ুং প্রেরয়তি । স পূর্বং ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতস্তেন বহিনা প্রেরিতঃ সন্মুর্ধমার্গে গচ্ছন্নাত্মাতেন নাভিহৃদয়কণ্ঠমুর্ধমুথেষু ধ্বনিং প্রকটয়তি” । উদগীথেরও উৎপত্তি বাক্-রূপী অর্ক তথা তাপ এবং সাম-রূপী প্রাণবায়ুর সংমিশ্রণে, কাজেই উদগীথই ওকার তথা নাদ এবং নাদই সঙ্গীতের অধিষ্ঠান ও আশ্রয় । ছান্দোগ্য উপনিষদের এই প্রাচীন ধারণা পরবর্তীকালে যোগ, তন্ত্র ও শব্দশাস্ত্রকারেরা গ্রহণ করেছিলেন বোলে মনে হয় ।

ছান্দোগ্যে বলা হয়েছে, প্রাণ ও সূর্য সমান গুণসম্পন্ন, কারণ প্রাণও উষ্ণ, সূর্যও উষ্ণ, তাপ উভয়েই আছে । ঋষিরা প্রাণকে ‘স্বর’ অর্থাৎ মৃত্যুকালে দেহ থেকে বহির্গমনশীল বলেন । সূর্যও তাই, সূর্যকেও স্বর অর্থাৎ অন্তাচলে বা দিনান্তে দৃষ্টির পারে গমনকারী এবং ‘প্রত্যাস্বরঃ’—প্রত্যাহ প্রত্যাগমনশীল অথবা দিনারম্ভে বা রাত্রের শেষে উদীয়মান বলা হয় । সমান গুণ ও স্বভাব-বিশিষ্ট বোলে প্রাণ ও সূর্যকে উদগীথ-রূপে উপাসনা করা উচিত ।

পরে উদগীথকে বিশ্লেষণ ক’রে তার সার্থকতা দেখানো হয়েছে । ছান্দোগ্য উপনিষদে আছে : “উদ-গী-থ ইতি ; প্রাণ এবোৎ, প্রাণেন হ্যতিষ্ঠতি, বাগ্-গীঃ, বাচো হ গির ইত্যাচক্ষতে, অন্নং ধম, অন্নে হীদং সর্বং স্থিতম্” ।<sup>৬</sup> ‘গী’ অর্থে বাক্, ‘থ’ অর্থে অন্ন, কেননা সমগ্র জগৎ অন্নে প্রতিষ্ঠিত । সুতরাং,

উদগীথ	=	উৎ	+	গী	+	থ
"		প্রাণ		বাক্		অন্ন
"		জ্যো		অন্তরীক্ষ		পৃথিবী
"		আদিত্য		বায়ু		অগ্নি
"		সামবেদ		যজুর্বেদ		ঋগ্বেদ

৬। শাঙ্কর্যেব : সঙ্গীতরত্নাকর (পুণ্য স) ১।৩।৬

৭। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।৩.৬

এই উদ্দেশ্যে ত্রয়ীই বিশ্বসৃষ্টির কারণ; স্বর, সুর বা সঙ্গীতকে তাই সকলের কারণ বলা হয়েছে। আবার ছান্দোগ্যে আছে : “ইয়মেবর্গান্নিঃ সামঃ” ইত্যাদি; অর্থাৎ পৃথিবীই ঋগ্বেদস্বরূপিণী; অগ্নিই সামবেদ। সাম ঋক্মন্ত্রে প্রতিষ্ঠিত, তাই সামগ বা সামগানকারী সামকে ঋক্মন্ত্রে অধিষ্ঠিত ক’রে গান করেন। প্রকৃতপক্ষে সামগান ঋক্ছন্দের ওপর বিভিন্ন স্বরের ও সঙ্গীতিক উপাদানের সমাবেশ মাত্র। ঋক্ছন্দ—কথা ও সুর—সামসম্ভান। আবার ঋক্ ও সাম যেন পুরুষ ও প্রকৃতি—পুরুষ ও স্ত্রী; বৈদিক সামগানের তথা সঙ্গীতের সৃষ্টি এই পুরুষ ও প্রকৃতির মিথুন থেকে। সামগানে যেমন ছন্দ ও স্বর দুইই থাকে, তেমনি সকল সঙ্গীতেই, অর্থাৎ কি উচ্চাঙ্গের মার্গ অথবা ক্ল্যাসিকাল এবং আধুনিক ও দেশজ উভয় সঙ্গীতেই সুর ও কথার একত্র সমাবেশ থাকে। অবশ্য উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের বেলায় সুরসম্বন্ধ অর্থবিহীন শব্দের সমাবেশে আলাপের ব্যবস্থা আছে, কিন্তু তাহলেও তাতে কথা বা শব্দ থাকে—তা সে ‘তোম্ না না, না দেবে, ওম্ হরি ওম্’ প্রভৃতি যাই হোক। রাগের রস ও ভাবকে অনুভব করতে গেলে নিশ্চই ভাষা-রূপ মাধ্যমের উপযোগিতা আছে। বৈদিক সামগানও তাই ঋক্মন্ত্র বা ঋকের মাধ্যমকে নিয়ে গড়ে উঠেছিল।

ছান্দোগ্য উপনিষদে গান, বাজ ও নৃত্যের উল্লেখ আছে। যজ্ঞের সময় বিচিত্র ছন্দে স্তব পাঠ করা হোত, আর তাতে থাকত ছন্দ (তাল) ও সুর। যে স্তোম পনেরটা, সতেরটা অথবা একুশটা সাম নিয়ে গঠিত হোত, সেই স্তোমকে সুরযোগে পাঠ, আবৃত্তি অথবা গান করার সময় তার নাম, গোত্র, বর্ণ ও অধিদেবতাদের চিন্তা করা হোত—“যেন ছন্দসা স্তোমশ্চান্ শ্রান্তচ্ছন্দ উপধাবেৎ, যেন স্তোমেন স্তোমশ্চমাণঃ শ্রাৎ তং স্তোমমুপধাবেৎ”।<sup>৮</sup> সুররাং বৈদিক যজ্ঞকুণ্ডলিকে কেন্দ্র ক’রেই ভারতের দেবদেবী, দর্শন, সাহিত্য, ললিতকলা, শিল্প, কাব্য-সৌন্দর্য প্রভৃতি গড়ে উঠেছিল; কর্মকাণ্ডকে অবলম্বন ক’রে জ্ঞানকাণ্ডেরও সহস্রধারা প্রবাহিত হয়েছিল।

বৈদিক স্তবগুলির নামকরণ করা হোত নানান্ ভাবে। ছান্দোগ্য উপনিষদে উল্লেখ আছে, আরক যজ্ঞকর্মে ‘বহিষ্পবমাণ’ নামক স্তব-বিশেষের দ্বারা স্তুতি করতে উত্তত উদ্গাত্রীরা পরস্পর সংলগ্ন হোয়ে যজ্ঞবেদী পরিক্রমণ করতেন।

অথবা এটা উদাহরণ বা উপমার আকারে উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু তাহলেও একথা ঠিক যে, তদনীন্তন সমাজে অল্পাধিক বাস্তব ঘটনাকে অবলম্বন করেই উপমা দেওয়া হোত। ছান্দোগ্যে আছে : “তে হ যথৈবেদং বহিষ্পবমাণেন স্তোত্রমাণাঃ সংরক্তাঃ সর্পস্তি, ইত্যেবমাসম্পূঃ তে হ সমুপবিষ্টা হিং চক্রুঃ”।<sup>১</sup> মন্ত্রের “স্তোত্রমাণাঃ সংরক্তাঃ সর্পস্তি” কথাগুলি সম্বন্ধে ভাষ্যকার আচার্য শংকর বলেছেন : “স্তোত্রমাণা উদগাতৃপুরুষাঃ সংরক্তাঃ সংলগ্নাঃ অস্ত্রোহস্ত্রমেব সর্পস্তি”। গানের সঙ্গে সমবেত নৃত্যের এটা একটা নিদর্শন।

গানে হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত স্বরের ব্যবহার ছিল। এই তিনটি স্বরের প্রয়োগে মাত্রা ও জয়ের জ্ঞান থাকা দরকার, সুতরাং হ্রস্ব, দীর্ঘ, প্লুত এই তিনটি মাত্রারই পরিচায়ক। ছান্দোগ্যের মন্ত্রগানে অথবা পাঠে যে মাত্রা ব্যবহৃত হোত তার উদাহরণ—“ওম্ ৩ আদাম্ ৩ ওম্ ৩ পিবাম্ ৩ ওম্ ৩ দেবো বরুণঃ প্রজাপতিঃ সবিতা ২ হরমিহা ২ হরদম্পতে ৩ হরমিহা ২ হরা ২ হরো ৩ মিতি ॥”<sup>২</sup> এই মন্ত্রের মাঝে মাঝে যে ৩ এবং ২ অক্ষরগুলি আছে, এদের অর্থ হোল—৩ অক্ষর চিহ্নিত বাক্য-গুলিকে প্লুতস্বরে ও ২ অক্ষর চিহ্নিত শব্দগুলিকে দীর্ঘস্বরে উচ্চারণ করতে হয় এবং তবেই বেদমন্ত্র হয় ফলপ্রসূ। জায়গায় জায়গায় পুনরাবৃত্তিও আছে। সুতরাং দেখা যায়, মন্ত্রগানেও নিয়ম-অনুসরণের রীতি ছিল, খামখেয়ালী ধারাকে কেউ গ্রহণ করত না। ভরতপূর্ব যুগে (খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতাব্দীর আগে) মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতের ওপর যখন নিয়মানুসৃত্যের নজর পড়েছিল তখনও যেমন, তার অনেক আগে বৈদিক যুগে যখন গ্রাম্যগেয় ও অরণ্যগেয় গানের প্রচলন ছিল সে সময়েও তেমনি ছিল; তখনও অভিজাত শ্রেণীর বেলায় নিয়ম-নির্দেশ ও সাধারণ-প্রচলিতের বেলায় “কামচারপ্রবর্তিতম্”—নীতি অনুসরণ করা হোত, কাজেই নিয়ম-নীতি বৈদিক যুগেও যেমন ছিল, বৈদিকোত্তর যুগেও ছিল এবং এখনও তেমনি আছে। তবে একেবারে মনুষ্য-সমাজের গোড়াকার দিকের কথা হোল আলাদা। মোটকথা বৈদিক মন্ত্রগানগুলিতে নিয়মের সন্ধান সুস্পষ্টভাবেই পাওয়া যায়।

উপনিষদের যুগে স্তোভাক্ষর-বিষয়ক উপাসনার প্রচলন ছিল। স্তোভ সামবেদেরই একটা অংশ-বিশেষের নাম। এই স্তোভের মধ্যে হাউ, হাই,

১। ঐ, ১।১২।৪

১০। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।১২।৫

অম্ব, ইহ, ঈ করেকটা অক্ষরের উল্লেখ আছে। এই অক্ষরগুলিকে পৃথিবী, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, আদিত্য, বিশ্বদেব, আত্মা ইত্যাদি নামে চিন্তা করে গান করার নিয়ম ছিল। যেমন—“অয়ং বাব লোকো হাউকারঃ, বায়ুর্হাইকারঃ, চন্দ্রম্ অথকারঃ, আত্মেহকারঃ, অগ্নিরীকারঃ”;<sup>১১</sup>—দৃশ্যমান জগৎ হাউকার, বায়ু হাইকার, চন্দ্র অথকার, আত্মা ইহ ও অগ্নি ইকার। পুনরায় “আদিত্য উকারঃ, নিহব একারঃ, বিশ্বদেবা ঔহোয়িকারঃ, প্রজাপতিহিংকারঃ, প্রাণঃ স্বরঃ, অন্নং যা, বাক্ বিরাট্”;<sup>১২</sup> অর্থাৎ আদিত্য উকার নামে স্তোভ, নিহব একার নামে স্তোভ, বিশ্বদেবাগণ উকার-রূপ স্তোভ, প্রজাপতি হিংকার-রূপ স্তোভ, প্রাণ স্বর-নামক স্তোভ, অন্ন যা-নামক এবং বিরাট বাক্য-নামক স্তোভ। মোটকথা ছান্দোগ্যের দ্বিতীয় প্রপাঠকের ২য় খণ্ড থেকে ৭ম খণ্ড পর্যন্ত সাম বা সামগানকে কিভাবে ধ্যান ও চিন্তা করতে হবে সে-সম্বন্ধে উপদেশ দেওয়া আছে। এরই নাম সামোপাসনা। সঙ্গীত যে পবিত্র ও উপাসনার বস্তু তা বৈদিক বা ঔপনিষদিক যুগ থেকেই ভারতীয় স্ত্রদ্ধদর্শীরা শিক্ষা দিয়েছেন।

ছান্দোগ্য উপনিষদের ২য় খণ্ডের ১ম থেকে ৭ম প্রপাঠক পর্যন্ত কিভাবে চিন্তা করে সামোপাসনা করতে হয়, তার পরিচয় দেওয়া হয়েছে। সামোপাসনায় প্রত্যেকটা সামকে গান করার আগে মূর্তিমান ভেবে তাদের অধিদেবতাদের ধ্যান করার বিধি ছিল। সামগুলি যেন জীবন্ত, স্বর ও ছন্দ সংযোগে তাদের জাগ্রত করা হোত। সামগদের মন, প্রাণ ও কণ্ঠ একত্রিত হোত সামগানে। সামও বিভিন্ন রকমের ছিল : বৃহৎসাম, বৈরাজসাম, শকরীসাম, রেবতীসাম, যজ্ঞাযজ্ঞীয়সাম প্রভৃতি। সামের উপাসনা ছান্দোগ্যে উল্লিখিত হয়েছে যেমন : “লোকেষু পঞ্চবিধং সামোপাসীত। পৃথিবী হিংকারঃ, অগ্নিঃ প্রস্তাবঃ, অন্তরিক্ষমৃদগীথঃ, আদিত্যঃ প্রতিহারঃ, ষ্টোনিধনমিত্যুর্কেষু”।<sup>১৩</sup> পাঁচ রকমভাবে সামের তথা সাম-সঙ্গীতের উপাসনা করা হোত, যথা—পৃথিবী, অগ্নি, অন্তরীক্ষ, আদিত্য, ষ্টো বা স্বর্গকে হিংকার, প্রস্তাব, উদগীথ, প্রতিহার ও নিধন-রূপে। এখানে প্রাকৃতিক সকল উপাদানই সঙ্গীতের অঙ্গকার। পৃথিবী ও দ্যুলোকাদি লোক, দিক, ঋতু, প্রাণী ও ইন্দ্রিয় প্রভৃতি গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। এর বিস্তৃত পরিচয় যেমন,

১১। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।১৩।১ ; ১২। ঐ, ১।১৩।২ ; ১৩। ঐ, ২।২।১

১	হিংকার	প্রস্তাব	উদগীথ	প্রতিহার	নিধন
২	পৃথিবী	অগ্নি	অন্তরীক্শ	আদিত্য	স্বর্গ
৩	দ্যুলোক	আদিত্য	"	অগ্নি	পৃথিবী
৪	পূর্বদিকের বায়ু	মেঘোৎপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
৫	বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
৬	চাগ	মেঘ	গো	অশ্ব	পুরুষ
৭	প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

দেখা যায়, হিংকারকে অধিষ্ঠান (ground)-রূপে কল্পনা ক'রে নিধনকে পরিপূর্ণ-বিকাশ হিসাবে চিন্তা করা হয়েছে। অবশ্য এই পাঁচটা সামের মধ্যে একটা ক্রমবিকাশের ধারা আছে। উদাহরণ যেমন, ৪র্থ ভাগে পূর্বদিকের বায়ু জলের বা বর্ষণের পরম্পরা-রূপে কারণ, কিন্তু কিভাবে সে সাক্ষাৎ-ভাবে বারিবর্ষণের কারণ হয় তার চিত্র বা ধারা দেওয়া হয়েছে মেঘোৎপাদক বায়ু, মেঘবর্ষণ ও বিদ্যুতের উল্লেখ ক'রে। উদগীথের স্থানে মেঘবর্ষণ জল হোলেও তা অন্তরীক্শ জল, পৃথিবীর কাজে তা লাগে না, পৃথিবীস্থ প্রাণীরা তাতে জীবন-ধারণ করে না, আর নিধনের স্থানে পৃথিবীস্থ জল—যা শস্ত-শ্রামলতার কারণ, যা প্রাণীদের জীবন। অন্তরীক্শ জল ও পৃথিবীস্থ জলের মাঝামাঝি বিদ্যুৎ বা অন্তরীক্শ অগ্নির থাকা স্বাভাবিক। সামচিত্রের ৭ম ভাগে আছে প্রাণ বা প্রাণবায়ু এবং নিধনের স্থানে শ্রেষ্ঠ ইন্দ্রিয় হিসাবে মন বা অন্তঃকরণ। সকল দিক থেকেই নিধনের পর্যায়ে স্বর্গ, পৃথিবী জল, হেমন্ত, মন এরা প্রত্যেক স্তরে শ্রেষ্ঠ বিকাশ হিসাবে পরিগণিত।

সামকে পশু হিসাবেও চিন্তা করার উপদেশ আছে—“ভবন্তি হান্ত



পশবঃ। পশুমান্ ভবতি। য এতদেবং বিদ্বান্ পশুশু শব্দিং সামোপাস্তে”।<sup>১১</sup> অবশ্য তার উদাহরণ আগেই দেওয়া হয়েছে। শব্দের বিভিন্ন বিকাশ মাংস, অস্থি প্রভৃতি রূপেও কল্পনা করে সামের উপাসনা বিহিত আছে।

সাম-সঙ্গীতে বাইশটি অক্ষরের স্থান আছে। সামগীতি গান করার সময় হিংকার, প্রস্তাব, উদ্গীথ, আদি, প্রতিহার ও নিধনকে চিন্তা করতে হয় তা আগেই বলা হয়েছে। হিংকার, প্রস্তাব এবং সামভক্তি অক্ষরের সমষ্টিবিশেষ। এই সাতটি সামভক্তির মধ্যে হিংকার তিনটি, প্রস্তাব তিনটি, আদি দুটি, প্রতিহার চারটি, উদ্গীথ তিনটি, উপজব বারটি, নিধন তিনটি অক্ষরবিশিষ্ট। যেমন,

- |                  |               |
|------------------|---------------|
| ১। হিং+কা+ব=৩    | ৫। উদ্+গী+থ=৩ |
| ২। প্র+স্তা+ব=৩  | ৬। উ+প+জ+ব=৪  |
| ৩। আ+দি=২        | ৭। নি+ধ+ন=৩   |
| ৪। প্র+তি+হা+ব=৪ |               |

মোট = ২২ অক্ষর

“হিংকার ইতি ত্র্যক্ষরং, প্রস্তাব ইতি ত্র্যক্ষরং, তৎসমম্। আদিরিতি দ্ব্যক্ষরং, প্রতিহার ইতি চতুরক্ষরং, তত ইহৈকং তৎসমম্। উদ্গীথ ইতি ত্র্যক্ষরং, উপজব ইতি চতুরক্ষরং, \* \* নিধনমিতি ত্র্যক্ষরং, তৎ সমমেব ভবতি, তানি হ বা এতানি ষাণ্শতীরক্ষরাণি।”<sup>১২</sup> সামের বা সামগানের অবলম্বনই সাতটি ভক্তি বা বাইশটি অক্ষর; অথবা বাইশটি অক্ষরের সমষ্টিই সাতটি ভক্তি বা সাম। মার্গ ও আধুনিক সঙ্গীতের অবলম্বনও সাতটি স্বর ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ। ষড়্জাদি সাতটি স্বরও বাইশটি ঋতি বা নৃশ্বশব্দের সমষ্টি। সামের বাইশটি অক্ষর থেকেই পরবর্তীকালে মার্গ-সঙ্গীতে বাইশটি ঋতি কল্পিত হয়েছিল বোলে মনে হয়। সামকে পশুরূপে চিন্তার কথা (“ভবতি হাস্ত পশবঃ। পশুমান্ ভবতি”) আগেই উল্লেখ করা হয়েছে। মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতের ষড়্জাদি স্বরকেও পশু-প্রাণীদের স্বরের সঙ্গে তুলনা করে ঐক্য ভাবা হয়েছে, যেমন ষড়্জের সঙ্গে ময়ূরের শব্দের, ঋষভের সঙ্গে বুকের ধ্বনির, গান্ধারের সঙ্গে অজ বা ছাগলের ডাকের, মধ্যমের সঙ্গে সারসের শব্দের, পঞ্চমের

সঙ্গে কোকিলের ধ্বনির, ধৈবভেদের সঙ্গে অশ্বের শব্দের ও নিষাদের সঙ্গে হস্তীর ডাকের ঐক্য চিন্তা করা হয়েছে। সাতটি সামভক্তির অধিদেবতা যেমন অগ্নি, আদিত্য, পৃথ্বী, অন্তরীক্ষ বা আকাশ, ষড়্জাদি সাতশব্দের কল্পিত অধিদেবতাও তেমন পৃথ্বী, বরুণ বা আকাশ, অগ্নি, অপঃ, মরুত প্রভৃতি। মোটকথা ঋতি, স্বর, স্বরের বা গানের অধিদেবতা, স্বরের অলুঘায়ী পশু-প্রাণীদের শব্দের ঐক্য-অলুশীলন এ'সমস্তই অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষে বৈদিক যুগ থেকে চলে এসেছে, তবে নামে, রূপে, প্রণালীতে ও সাধনায় পার্থক্য থাকা স্বাভাবিক, কেননা ঐতিহ্য ও পরিবর্তনই প্রকৃতির ধর্ম।

উদ্গান ধারা করেন তাঁদের উদ্গাতা বলা হয়, যেমন সামগানকারীদের বলা হয় সামগ। উদ্গাতারা অবশ্য সামগানই করতেন। ছান্দোগ্য উপনিষদে উদ্গানে ব্যবহৃত আরো সাতটি স্বরের পরিচয় পাওয়া যায়, সেগুলির নাম—বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, যুহু, ঋক্ক, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বাস্ত : “বিনর্দি সায়ো বৃণে পশুব্যমিত্যগ্নে: উদ্গীথঃ, অনিরুক্তঃ প্রজাপতেঃ, নিরুক্তঃ সোমস্ত, যুহু ঋক্কং বায়ো, ঋক্কং বলবদিস্রস্ত, ক্রৌঞ্চঃ বৃহস্পতেঃ, অপধ্বাস্তঃ বরুণস্ত, তান্ সর্বানিবোপসেবেত, বারুণশ্চৈব বর্জয়েৎ।”<sup>১০</sup>

- (১) বিনর্দি—বৃষভধ্বনির মতন স্বর, পশুদের কল্যাণকর, অগ্নি এই স্বরের অধিদেবতা।
- (২) অনিরুক্ত—অনভিব্যক্ত স্বর, প্রজাপতি এর অধিদেবতা।
- (৩) নিরুক্ত—স্পষ্টতর স্বর, সোম বা চন্দ্র অধিদেবতা।
- (৪) যুহু—কোমল ও অল্পচেষ্টাতে উচ্চারিত স্বর, বায়ু অধিদেবতা।
- (৫) ঋক্ক—শিথিল ও অল্প আয়াসেই নির্গত স্বর, ইন্দ্র অধিদেবতা।
- (৬) ক্রৌঞ্চ—ক্রৌঞ্চপক্ষীর মতন স্বর, বৃহস্পতি অধিদেবতা।
- (৭) অপধ্বাস্ত—ভগ্ন কাংশ্রপাত্রে আঘাত করলে যে ধ্বনি সৃষ্টি হয় সেরকম স্বর, বরুণ এর অধিদেবতা।

বৈদিক এই সাত স্বরের বেলায় দেখা যায়, তাদের ধ্বনির সঙ্গে প্রাণী ও খাতব বস্তুর ধ্বনির তুলনা করা হয়েছে। স্বরগুলির দেবতাও কল্পনা করা হয়েছে। স্মৃতরাং মার্গ ও দেশীর এবং বর্তমান ক্র্যাসিকাল ও আধুনিক সঙ্গীতের ষড়্জাদি

সাস্ত্রস্বরেরও যে শতপক্ষীদের ঘনিষ্ঠ সঙ্গে ঐক্য কল্পনা করা হয়েছে এতে আশ্চর্যবোধিত হবার কারণ নেই। ধ্যানক্ষেত্র ভারতবর্ষ প্রত্যেকটি জড়ের পিছনে চৈতন্যের বিকাশকে দেখতে চায়, স্বরের অধিদেবতা হিসাবে অগ্নি, ও আদিত্যাদি দেবতাদের কল্পনার পিছনে তাই ঐ পুণ্যপ্রবৃত্তি ও দিব্যদৃষ্টিভক্তি লুকোনো আছে।

ছান্দোগ্যের অষ্টম অধ্যায়ে কর্মফলের বর্ণনাপ্রসঙ্গে নৃত্য ও গীতের উল্লেখ করা হয়েছে—“অথ যদি গীত-বাদিজলোককামো ভবতি, সংকল্পাদেবাস্ত গীত-বাদিত্রে সমুত্তিষ্ঠতন্তেন গীত-বাদিজলোকেন সংপন্নো মহীয়তে।”<sup>১১</sup> অর্থাৎ ‘সাধক যদি গীত ও বাদ্যরূপ লোক (world) বা ভোগ কামনা করেন তবে তাঁর সংকল্প বা ইচ্ছামাত্রই গীত ও বাস্তব নিকটে উপস্থিত হয়, তিনি সেই গীত ও বাস্তব উপভোগের দ্বারা সমৃদ্ধ ও জগতে পূজিত হন এবং নিজের মাহাত্ম্য অহুভব করেন’। এখানে গন্ধর্বলোকের কল্পনা করা হয়েছে। অবশ্য পুরাণে এই ধারণাটি প্রবল, কিন্তু ছান্দোগ্যের মতন প্রাচীন উপনিষদেও লোকের (world) কল্পনা করা হয়েছে। ব্রহ্মা, ইন্দ্র, চন্দ্র, বায়ু, বরুণ প্রভৃতি লোকের মতন গন্ধর্বলোকেরও বর্ণনা পাওয়া যায়; মাহুয় গীত ও বাস্তব অহুভবগী হোলে মৃত্যুর পর তাঁর আত্মা গীত-বাদিজলোকে বা গন্ধর্বলোকে গমন করে। মোটকথা ছান্দোগ্য উপনিষদকার গীত ও বাস্তববিষয়ে সচেতন ছিলেন এবং একথাও অহুমান করা অসমীচীন হবে না যে, সেই গীত ও বাস্তবের ধারণা তিনি তদানীন্তন সমাজ থেকেই পেয়েছিলেন।

\* \* \*

বৃহদারণ্যক উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা যতটুকু আছে তা মাত্র উদগানকে (উদগান নামক সামগানকে) নিয়ে। বৃহদারণ্যকের সঙ্গীতিক উপাদান প্রায় ছান্দোগ্যের মতন, তবে বৃহদারণ্যকে গায়ত্রী প্রভৃতি ছন্দের সৃষ্টি-বিষয়ে উল্লিখিত হয়েছে। গান ও সঙ্গীতিক স্বর-সম্বন্ধে বেশীর ভাগ উপনিষদের সিদ্ধান্ত যে, বাক ও প্রাণের সংমিশ্রণেই স্বরের সৃষ্টি; স্বর সামগান ও পরবর্তী সকল গানেরই আশ্রয়; স্বর-সাধনার উদ্দেশ্য শক্তিকে জাগ্রত করা

ও আধ্যাত্মিকতার চরমবিকাশকে লাভ ক'রে জন্ম-মৃত্যুরূপ প্রাহেলিকার পাশ্বে যাওয়া।

উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা রূপকচ্ছলে করা হয়েছে। শুধু সঙ্গীত কেন, ধর্ম ও অধ্যাত্মবিস্তার প্রসঙ্গও রূপক আলোচনার আশ্রয় গ্রহণ করেছে। সামগানের স্বরূপ ও উদ্গানের স্বর-সম্বন্ধে আলোচনা করার আগেই বৃহদারণ্যক উপনিষৎ অবতারণা করেছে এই-প্রসঙ্গে নিয়ে যে, প্রজ্ঞাপতির দুই সম্ভান ছিল— দেবতা ও অস্বর—“ব্রহ্ম হ প্রাজাপত্যাঃ, দেবান্চাস্বরান্চ”, আর অস্বরের চেয়ে দেবতা পদবীতে ও প্রতিষ্ঠায় শ্রেষ্ঠ বোলে দেবতারার বলেন্ন : ‘আমরা জ্যোতিষ্টোম-যজ্ঞের অমুষ্ঠান ক'রে উদ্গীথ তথা উদ্গানের মাধ্যমে অস্বরদের অতিক্রম করব’ —“ততঃ কানীয়সা এব দেবাঃ, জায়সা অস্বরাঃ, ত এষু লোকেষ্প্পদন্তি ; তে হ দেবা উচুঃ, হস্তাস্বরান্যজ্ঞ উদগীথেনাত্যয়ামেতি”।<sup>১৮</sup> এটা রূপক আখ্যানের অবতারণা তা আগেই উল্লেখ করেছি। বাক্, প্রাণ, চক্ষু, শ্রোত্র, মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গুলিকে দেবতা বলা হয়েছে। অস্বর বলা হয় তাদের যারা ‘অস্ব’ বা প্রাণকে আশ্রয় ক'রে বেঁচে থাকে ও পার্থিব সম্পদকে পরমপুরুষার্থ জ্ঞান করে ; দেবতাদের অর্থাৎ বাক্, প্রাণাদি ইন্দ্রিয়দের চেয়ে অস্বরেরা নিকৃষ্ট এজন্তে যে, দেবতা বা ইন্দ্রিয়েরা চৈতন্যকে আশ্রয় ক'রে অধ্যাত্ম সাধনার দ্বারা অপার্থিব বস্তুকে লাভ করে এবং নিজেদের যথার্থ স্বরূপকে জানতে পারে বিবেক ও বিচারের আশ্রয় নিয়ে। . দেবতা ও অস্বরের এই আখ্যানটির অবতারণা করা হয়েছে এই কারণে যে, বাক্ প্রাণ চক্ষু শ্রোত্র ও মন প্রভৃতি দেবতারার অস্বরদের শ্রেষ্ঠ হিসাবে প্রতিপন্ন করতে চাইলেও নিজেদের ভেতর নানান্ পরীক্ষার পর নির্ধারিত হোল : প্রাণই বড় ; তবে ‘প্রাণ বড়’ অর্থে প্রাণ বাকের সঙ্গে সম্মিলিত হোয়ে বড়, ঠিক একা নয়। অবশ্য এখানে যজ্ঞকর্মের উদ্গানকে ও পবিত্র বৈদিক মন্ত্রোচ্চারণকে উদ্দেশ্য ক'রেই প্রাণ ও বাকের সমবেত রূপকে বড় বা শ্রেষ্ঠ বলার প্রসঙ্গ করা হয়েছে। উদ্গান বা সামগান এবং মন্ত্রোচ্চারণের সার্থকতাই মনের সমতা ও প্রসন্নতা সাধন করা। যজ্ঞে উদ্গান ও স্বরযোগে মন্ত্রোচ্চারণ করতে গেলে প্রাণবায়ুর ( শ্বাসের ) প্রয়োজন হয়, আর উদ্গান সর্বদাই সার্থক হয় বাক্ তথা বাণী অর্থাৎ কথাকে নিয়ে। প্রাণবায়ু-রূপ শ্বাসের মাধ্যমে যজ্ঞভূমিতে উদ্গান বা গান হোলে মন ধ্যানমুগ্ধ হয়, শান্তি ও প্রসন্নতার মধ্যে নিজেকে দেয় ছুবিদে,

অগ্নি সেটাই হোল উদ্গান ও সকল গানের চরম-সার্থকতা। এই সার্থকতাকে বরণ করাতেই শ্রেষ্ঠতা লাভ হয় দেবভাবাপন্ন মাহুঘের। তাছাড়া যজ্ঞীয় পবিত্র কর্মে প্রাণ ও বাক্ উদ্গানের সহায়তায় ঐ চরমপ্রশান্তি লাভ করে বোলে তারা কেবল ঐহিক সুখবিলাসী অজ্ঞানী অহুরদের চেয়েই শ্রেষ্ঠ নয়, অস্বীকৃত দেবতা তথা ইন্দ্রিয়দের চেয়েও প্রধান।

বৃহদারণ্যকে আছে, প্রাণ বা প্রাণবায়ু বাক্কে প্রথমে বহন করে। সেই বাক্ যখন আবার মৃত্যুকে অতিক্রম করে তখন তা অগ্নিতে পরিণত হয়। সেই অগ্নিও মৃত্যুঞ্জয়ী হোয়ে আপনার মহিমায় বিকশিত হয়—“স বৈ বাচমেব প্রথমামৃত্যবহং; সা যদা মৃত্যুমত্যমৃত্যুত সোহগ্নিবভবং; সোহগ্নিমগ্নিঃ পরেণ মৃত্যুমতিক্রান্তো দীপ্যতে”।<sup>১৯</sup> ‘সাম’ হোল প্রাণ ও বাকের মিথুনরূপ। ‘সা’—বাক্, প্রকৃতি বা স্ত্রীবাচক ও ‘য়ম্’—প্রাণ বা প্রাণবায়ু—পুংবাচক পুরুষ। এই পুরুষ ও প্রকৃতি তথা ‘সা’ ও ‘য়ম্’ সামের গীতিরূপ। আচার্য শংকরও ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন: “তথা প্রাণনির্বত্য স্বরাদিসমুদায়মাত্রং গীতিঃ সামশব্দে নাভিধীয়তে”। প্রাণবায়ু ও বাক্-রূপী অগ্নির ( তাপের ) সংযোগে নাদের ( কারণশব্দের—causal sound ) উৎপত্তি-সম্বন্ধে আমরা ছানোগ্য উপনিষদের আলোচনায় উল্লেখ করেছি।

সামগানের সময় সামগ বা উদ্গাতার স্বর যে স্মৃষ্টি হওয়া উচিত সে-সম্বন্ধে বৃহদারণ্যক উল্লেখ করেছে—“\* \* তস্মাদাস্বির্জ্যং করিগ্নন্ বাচি স্বর্মিচ্ছেত, তয়া বাচা স্বরসম্পন্ন্যস্বির্জ্যং কুর্ধ্যৎ”।<sup>২০</sup> ভাষ্কর শংকর বলেছেন: “স্বর ইতি কণ্ঠগতং মাধুর্যম্”। বৃহদারণ্যকের মতে, স্বরকে স্মৃষ্টি করতে গেলে উদ্গাতার বা সামগানকারীর স্বরবিজ্ঞান জানা উচিত। স্বরবিজ্ঞান জানার অর্থই প্রাণবায়ুব রহস্তকে জানা। আরণ্যকে তাই বলা হয়েছে: বাক্ই প্রাণের তথা সামের প্রতিষ্ঠা ( আশ্রয়স্থান ), কারণ ‘সাম’ নামক প্রাণ বাক্যে প্রতিষ্ঠিত হোয়ে গীতির আকারে প্রকাশ পায়—“\* \* এতৎ প্রাণঃ প্রতিষ্ঠিতো গীয়তেহন্ন ইত্যা হৈক আহঃ”।<sup>২১</sup>

বৃহদারণ্যক উপনিষদে “প্রাণো বৈ উক্থম্”<sup>২২</sup>—প্রাণই উক্থ বলতে প্রশংসামূলক সাম। এই সাম বা উদ্গান মহাব্রতযজ্ঞে গান করা হোত।

১৯। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৩।১২

২১। ঐ, ১।৩।২৭

২০। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৩।৩৫

২২। ঐ, ১।৩।১১

মহাব্রতযজ্ঞে সায়ম্পানের সঙ্গে নৃত্য ও বাজেরও সমাবেশ থাকত। পাস্চাত্যের 'মিড্‌সামার ইভ্' (Midsummer Eve) বা ইউরোপে 'মিড্‌সামার ডে' (Midsummer Day) ভারতীয় মহাব্রতযাগেরই অভিন্ন রূপ। 'মিড্‌সামার ইভ্' বা 'ডে' ইংরেজী ২৩শে জুন অহুষ্ঠিত হয়। ডাঃ ফ্রেডার তাঁর সুবিখ্যাত *The Golden Bough* এবং *Adonis, Attis, Osiris* বই-দুটিতে 'মিড্‌সামার ডে' বা 'ইভ্' উৎসবটির আলোচনা করেছেন, যার অহুষ্ঠানপ্রণালী অনেকটা মহাব্রতযজ্ঞের সঙ্গে মেলে। মহাব্রতযাগ 'গবমানয়সূত্র'-টির দ্বিতীয় শেষ দিনে ('the second last day') অহুষ্ঠিত হয়। কোষীতিকিব্রাক্ষণে (১৯১৩) উল্লিখিত আছে: সূর্য ছ'মাস ধরে দক্ষিণায়ন শেষ ক'রে যখন উত্তরায়নে যেতে শুরু করে তখন ঠিক মহাব্রতযাগের অহুষ্ঠান আরম্ভ হয়। পঞ্চবিংশব্রাক্ষণে (৪১১০৩) ও তৈত্তিরীয়-ব্রাক্ষণের (১২১৬) মতে, বছরের মাঝামাঝি গ্রীষ্মঋতুতে 'মহাব্রত' অহুষ্ঠিত হয়। শাখ্যায়ণ-শ্রৌতসূত্রে (১১১৩) আছে: বৃহদ্র, রথন্তর ও মহাদিবাকীর্ত্য এই সাম-তিনটি মহাব্রতে গান করা হয়। অনেকে আবার উক্থ-সামের উল্লেখ করেন নি, কিন্তু বৃহদারণ্যক মহাব্রতযাগে উক্থসামের বিধান দিয়েছে। বৃহদ্রসাম ইন্দ্রদেবতার ও মহাদিবাকীর্ত্য-সাম সূর্যদেবতার উদ্দেশ্যে গীত হোত। ইন্দ্র ও সূর্যই এই যাগে প্রধান। মৈত্রায়ণীসংহিতায় (৪।৮।১০) ও তৈত্তিরীয়ব্রাক্ষণে (১২২।১) উল্লেখ আছে: মহাদিবাকীর্ত্য-সামটি বিশেষভাবে বিবৃবন্তযাগের সঙ্গে সম্পর্কিত। স্মরণ্য অহুমান করা যায় যে, বৃহদ্রসাম মহাব্রত ও মহাদিবাকীর্ত্য-সাম বিবৃবন্তযাগের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। কিন্তু আশ্বলায়ন-শ্রৌতসূত্রের (৮।৬) মতে, মহাদিবাকীর্ত্য-সামটি মহাব্রতযাগেরই অঙ্গ। অধ্যাপক হিলব্র্যাণ্ড (A. Hillebrandt) একথা স্বীকার করেন না, কিন্তু ডাঃ ফ্রেডল্যান্ডার (Dr. Friedlander) ও অধ্যাপক কিথ (Prof Keith) আশ্বলায়নের মতকে কতকটা গ্রহণ করেছেন। মোটকথা মহাব্রতযাগে কিংবা বিবৃবন্তযাগে সামপাঠ বা সামগান অপরিহার্য অঙ্গ হিসাবে গণ্য ছিল।<sup>২৩</sup>

২৩। Cf. অধ্যাপক কিথ: *The Vedic Mahavrata* published in *The Proceedings of the Third International Congress for the History of Religions* (1908), pt. II, pp. 49-58.

পরবর্তী মীমাংসাশাস্ত্রের যুগে যজুর্বেদীয় নক্ষত্রসত্র, রুত্বিকাসত্র, স্বর্গসত্র, বিভিন্ন সোমবাগ, জ্যোতিষ্টোম, প্রাতঃসবন, মাধ্যম্নিনসবন, তৃতীয়-সবন, অগ্নিষ্টোম, অত্যগ্নিষ্টোম, বাজপেয় প্রভৃতি যজ্ঞে বা যাগেও সামগানের ব্যবস্থা ছিল।<sup>২৪</sup>

উক্ত-সামের পর বৃহদারণ্যকে গায়ত্রী, ত্রিষ্টুভ ও অহুর্ষ্টুভ ছন্দের উল্লেখ করা হয়েছে। গায়ত্রীতে আটটি অক্ষর আছে।<sup>২৫</sup> ঋক্, সাম ও যজু এই ত্রয়ীকে বাক্, মন ও প্রাণ বোলে কল্পনা করা হয়েছে। এছাড়া সঙ্গীতশাস্ত্রে বাক্যকে ( শব্দকে ) যেমন আহতনাদ ও প্রাণবায়ুকে অনাহতনাদ বলা হয়েছে, তেমনি বৃহদারণ্যকেও বিজ্ঞাতকে বলা হয়েছে বাক্ ( স্বর ) এবং অবিজ্ঞাতকে প্রাণ ( প্রাণবায়ু )—“বিজ্ঞাতং বিজিজ্ঞাস্তমবিজ্ঞাতমেত এব। যৎকিঞ্চ বিজ্ঞাতং বাচন্ততক্রপম্, বাগধি বিজ্ঞাতা, বাগেনং তদ্ভূত্বাবতি”।

\*

\*

\*

তৈত্তিরীয় উপনিষদের শিক্ষাবল্লীর গোড়ায় সঙ্গীতের ইঙ্গিত অতি সামান্যভাবে আছে। ‘শিক্ষা’ বলতে বুঝায় বর্ণের উচ্চারণপ্রণালী এবং স্বর ও মাত্রা প্রভৃতির নিয়ম-নির্দেশ। তৈত্তিরীয়ে আছে : “ঔ নীক্ষাং ব্যাখ্যাশ্রামঃ। বর্ণঃ স্বরঃ। মাত্রা বলম্ সাম সন্তানঃ।” নীক্ষা ও শিক্ষা একই শব্দ। ‘বর্ণ’ অকারাদি অক্ষরসমূহ, ‘স্বর’ অহুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত। অবশ্য ‘স্বর’ বলতে বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্জাদি সাতস্বরকেও ধরা যায়। ‘মাত্রা’ হ্রস্ব দীর্ঘ প্লুত। ‘বল’ অর্থে শব্দোচ্চারণে প্রাণবায়ুর প্রযত্ন বা চেষ্টা; ‘সাম’ অর্থে সমতা বা একই নিয়মে উচ্চারণ; ‘সন্তান’ বলতে বুঝায় ক্রমবদ্ধ বাক্য বা পদ। ঐতরেয়-আরণ্যকে গীতির শিক্ষা-সম্বন্ধে সংক্ষেপে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ঋগ্বেদভাষ্যোপক্রমণিকায় আচার্য সায়ণও তৈত্তিরীয়ের এই শিক্ষাংশ উদ্ধৃত ও ব্যাখ্যা করেছেন। এছাড়া কঠ উপনিষদে ( ১।২৬ ) যম ও নচিকেতা-সংবাদে নৃত্য-গীতের উল্লেখ আছে—“তন্মৈ বাহাস্তব নৃত্য-গীতে”।

২৪। Cf. (ক) *Collected Works of Sir R. G. Bhandarkar*, Vol. II (1928), pp. 119-132; (খ) অঙ্কের নামেন্দ্রহর্যর ত্রিবেদী : ‘যজ্ঞকথা’ ও ‘ঐতরেয়ব্রাহ্মণ’।

২৫। বৃহদারণ্যক উঃ ৫।১৪।১

## পঞ্চম অধ্যায়

### ঋকতন্ত্রে সঙ্গীত

‘ঋকতন্ত্র’ একখানি প্রাতিশাখ্য : একসঙ্গে বৈদিক শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ-গ্রন্থ। ডাঃ বার্গেল বলেছেন, এটা সামবেদের অগ্রতম প্রাতিশাখ্য, ‘ঋক’ শব্দ থাকার জন্তে ঋষেদের প্রাতিশাখ্য নয়। ঋকতন্ত্রে ষে-সমস্ত পরিভাষা ব্যবহার করা হয়েছে সেগুলি পুরোপুরি সামবেদের। ডাঃ বার্গেলের অভিমতে, ঋকতন্ত্র একমাত্র কোথুমীশাখার প্রাতিশাখ্য। তাঁর অল্পমান যে, এই প্রাতিশাখ্যটির সম্পর্ক ছিল জৈমিনীয় ও তবলকার বা রাণায়নীয় শাখার সঙ্গে, কিন্তু এখন সে-সম্পর্ক নাই, কেন নাই—তা বলা যায় না। আমাদের মনে হয়, এই সকল প্রশ্নের অবতারণা করা এখন অবাস্তব। ডাঃ মনোমোহন ঘোষের অভিমতও তাই, তিনি এর প্রসঙ্গে বলেছেন : “But all these assumptions seem to be uncalled for”.<sup>১</sup> কিন্তু প্রকৃত্যে সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ঋকতন্ত্রের নূতন সংস্করণের পরিচয়ে ডাঃ বার্গেলের অভিমতই বিভিন্ন যুক্তি দিয়ে সমর্থন করেছেন। ঋকতন্ত্র যে কোথুমীশাখার প্রাতিশাখ্য এর সপক্ষে তিনি নারদী ( ২৮১২ ) ও যাজ্ঞবল্ক্য ( ১০৮ শ্লো ) শিক্ষা-দুটির প্রমাণবাক্যের নজির দিয়েছেন, যাদের থেকে মনে করা অসমীচীন নয় যে, ঋকতন্ত্র-প্রাতিশাখ্যটি কোথুমী বা কোথুমশাখা ছাড়াও নারদ, লোমশ, গৌতম ও নৈগেয়-সম্প্রদায়গুলির সঙ্গে সম্পর্কিত। তবে প্রকৃত্যে শাস্ত্রী মহাশয় এ-সম্বন্ধে একেবারে সুপরিষ্কৃতভাবে কিছু বলেন নি।

সামবেদের অনেকগুলি শাখার পরিচয় পাওয়া যায় : জৈমিনীয়, রাণায়নীয়, কোথুম, গৌতমী ও নৈগেয় প্রভৃতি। ডাঃ বার্গেল এই শাখাগুলির নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু আগেই বলেছি যে, তিনি ঋকতন্ত্রকে কেবল কোথুমীশাখারই অন্তর্ভুক্ত করেছেন। পণ্ডিত গোবিন্দচন্দ্রের ঋকতন্ত্রের শাখা-নির্বাচন নিয়ে বিশেষ মাথা ঘামান নি, তবে ঋকতন্ত্র-প্রাতিশাখ্যটির পরিচয় দিতে তিনি কার্পণ্য করেন নি। তিনি বলেছেন, ঋকতন্ত্রটি হোল—

১। Cf. *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec., 1935, No. 4, p. 766



\* \* “a grammatical treatise which shows how the *padas* must change in order to become the real hymnical text, and again, how by means of the *Krama*, *padas* become the true representatives of the *Samhita*”.

প্রাতিশাখ্য কাকে বলে? এর পরিচয় দিতে গিয়ে মাধবাচার্য বলেছেন : “প্রাতিশাখ্যায় ভবম্ প্রাতিশাখ্যম্”। ‘বৈদিকভরণ’-এর গ্রন্থকার প্রাতিশাখ্যের স্বরূপ বলতে গিয়ে ‘বেদের শাখাসমষ্টি’ অর্থ করেছেন, কিন্তু তাঁর সিদ্ধান্ত আমাদের পক্ষে গ্রহণ করা কঠিন। জার্মান পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার বৈদিকভরণ-কার্যকেই অল্পসরণ করেছেন এবং তাতে ফল হয়েছে যে, তাঁর সূচিস্থিত সিদ্ধান্তও হয়েছে অযুক্তিকর। মাধবাচার্যের “প্রাতিশাখ্যায় ভবম্” অর্থটা জ্ঞানেন্দ্র সন্ন্যাসী তাঁর ‘সিদ্ধান্তকৌমুদী’-র ৪।৩।৫২ সূত্রের ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে উদ্ধৃত করেছেন।<sup>২</sup> পণ্ডিত অন্নভট্টও গুরুবজ্রপ্রাতিশাখ্যের মূখবন্ধে ঐ একই অর্থের উল্লেখ করেছেন। পণ্ডিত অন্নভট্ট বিস্তৃত বিচার করে বলেছেন, কাত্যায়ন তাঁর বাজসনেয়ী-প্রাতিশাখ্যে গুরুবজ্রবেদীয় পনেরটি শাখার পরিচয় দিয়েছেন\* এবং দুর্গাচার্যের প্রমাণ থেকেও অল্পমান হয় যে, ‘প্রাতিশাখ্য’ বলতে একাধিক শাখার ব্যাকরণ বুঝায়। দুর্গাচার্য নিরুক্তকার যাক্ষের ভাস্কর্যকার। তিনি নিরুক্তের ১।১৭ সূত্রটির ব্যাখ্যা-প্রসঙ্গে বলেছেন : “কিং পার্শদানি? স্বচরণপৰ্ষন্তেব যৈঃ প্রাতিশাখঃ নিয়তমেব পদাবগ্রহপ্রগৃহ্যক্রমসংহিতাস্বরলক্ষণমুচ্যতে তানীমানি পার্শদানি প্রাতিশাখ্যানীত্যর্থঃ”। পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার তাঁর ‘প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্য’ পুস্তকে দুর্গাচার্যের এই প্রমাণ উদ্ধৃত করেছেন।<sup>৩</sup>

‘পার্ষদ’ শব্দটি প্রাতিশাখ্য-শব্দের সমান অথবা একই অর্থের বোধক। পার্ষদ, পার্শদ ও পরিষৎ একই শব্দ এবং এরা একই অর্থের প্রকাশক। গোভিলগৃহসূত্রের উল্লিখিত “আচারঃ সপরিষৎকং ভোজয়েৎ সত্রচ্চারিণচ্চ” বাক্যটির অর্থ করতে গিয়ে ভাস্কর্যকার নারায়ণ বলেছেন : “সহ পরিষদা শিষ্টাগণেন বর্তত ইতি সপরিষৎকং তৎ। সমানং তুল্যকালং সত্রচ্চারিণঃ যেষাং ত ইমেহস্তশাখিনোহপি সত্রচ্চারিণঃ সবয়োহভিধীয়ন্তে”।<sup>৪</sup> এ-থেকে প্রমাণ হয় যে, শিক্ষা-পিপাসু

২। Cf. ‘সিদ্ধান্তকৌমুদী’ ( গ্যাড গিল-সম্পাদিত, বোম্বে ১৯০৪ ), পৃ: ২৪২

৩। Cf. ক্যাতায়ন-রচিত ‘বাজসনেয়ী-প্রাতিশাখ্য’ (বেঙ্কেটেশ্বর শর্ম্মা-সম্পাদিত, মাদ্রাজ বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৩৪ ), পৃ: ২—৫

৪। Cf. *Ancient Sanskrit Literature* ( London, 1859 ), p. 131.

৫। *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935, No. 4, pp. 761-768-তে প্রকাশিত ডাঃ জীবনোমোহন ঘোষ-লিখিত *Pratisakhya and Vedic Sakhas* গ্রন্থ ( p. 764 ) উক্তব্য।

ছাত্রেরা একজন আচার্যের কাছে শিক্ষা লাভ করতে পারে এবং এই আচার্য ও ছাত্রদের সমবেত রূপই পার্বদ, পরিষদ বা পারিষদকে গড়ে তোলে। ডাঃ মনোমোহন ঘোষ তাই বলেছেন :

“Thus Parsada-sutras evidently related to such Parisads comprising different schools of a Veda. Hence it seems justifiable to conclude that Parsada-sutras or Pratisakhyas related each one or all the sakhas of a Veda.”\*

প্রাতিশাখ্য শব্দটিতে প্রতি+শাখা+উভয়ের গঠনোপাদান—এই তিনটি অংশ আছে। ‘শাখা’ বলতে বুঝি বিভিন্ন বৈদিক সম্প্রদায়; কিন্তু এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, শাখাগুলি একই অথবা বেদের অথবা ঋক, সাম, যজু প্রভৃতি বেদগুলির সঙ্গে পৃথক বা ভিন্নভাবে সম্পর্কযুক্ত কিনা। ডাঃ মনোমোহন ঘোষ তাঁর *Pratisakhyas and Vedic Sakhas* আলোচনাটিতে এর বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : হিরণ্যকেশীসূত্রের ওপর মহাদেবের ভাষ্য থেকে একটি বিষয় জানা যায় যে, শাখাগুলি বৈদিক পাঠভেদে বিভিন্ন হয়েছে—“শাখাভেদেহধ্যয়নভেদাঙ্গা সূত্রভেদাঙ্গা।”† প্রকৃতপক্ষে একথা সত্য যে, বৈদিক যজ্ঞে বিভিন্ন পুরোহিত ভিন্ন-ভিন্নভাবে মন্ত্রোচ্চারণ করতেন,‡ এবং সেই উচ্চারণ ও সঙ্গে সঙ্গে প্রয়োগভেদের জন্তে ঋক, সাম, যজুর্বেদও একদিক থেকে ভিন্ন ভিন্ন বৈদিক শাখা হিসাবে গণ্য হতে পারে। পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার উল্লেখ করেছেন :

“The word (i.e. *Sakha*) is sometimes applied to the three original Samhitas, the Rigveda-Samhita, Samaveda-Samhita and Yajurveda-Samhita, in relation to one another and without reference to subordinate Sakhas belonging to each of them.”\*

নিরুক্তকার যাক্ষ কিন্তু ‘বেদ’ এই একমুচনাস্ত শব্দটি ব্যবহার করেছেন। তিনি বলেছেন, বৈদিক মন্ত্রগুলি মুখে মুখে আবৃত্তি করা হোত, পরে স্মরণশক্তির হ্রাস পাওয়ায় পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা বেদগ্রন্থ রচনা বা সংকলন করেন। ডাঃ লক্ষণ-

\* । Ibid, p. 567.

† । পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার তাঁর *Ancient Sanskrit Literature* ( 1859, পৃ° ১২৭ ) পুস্তকেও এর উল্লেখ করেছেন ।

‡ । জৈমিনীর ‘পূর্বব্রাহ্মসোপনিষৎ’ ২।১।৩৫-৩৭

২ । Cf, *Ancient Sanskrit Literature*, (1859), pp. 123-124.

স্বরূপ অনুমান করেন, প্রাতিশাখ্য-সম্বন্ধে নিরুক্তকার বাস্ক বিশেষভাবে জানতেন। তাই তিনি লিখেছেন :

“Probably the sentence \* \* alludes to the Pratisakhayas, these being the oldest grammatical treatises.”<sup>১০</sup>

ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপও ‘পার্বদ’ ও ‘প্রাতিশাখ্য’ শব্দদুটিকে অভিন্ন বলেছেন, কেননা কখনো কখনো বৈদিক সাহিত্যে উভয়ে উভয়ের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে দেখা যায়—

“Sometimes the words *prasada* and *pratisakhya* are interchanged, as is shown by the evidence of a MS. in the Bodleian, which uses the word *prasada* in the place of *pratisakhya*. This leads to the conclusion that Yaska knew some *pratisakhya*s, although he is earlier than the modern *R Pratisakhya*”<sup>১১</sup>

পণ্ডিত মোক্ষ-মূলারও একথা স্বীকার করেছেন যদিও তিনি প্রাতিশাখ্য-রচয়িতা শৌনকের সঙ্গে পাণিনি ও বাস্কের বয়স-নিরূপণ নিয়ে যথেষ্ট বিচারের অবতারণা করেছেন।<sup>১২</sup> মোটকথা ‘প্রাতিশাখ্য’ বলতে তিনি বৈদিকাভরণের গ্রন্থকারকে অনুসরণ করে যে উল্লেখ করেছেন—“the Pratisakhya relate to a group of sakhas”, তাও ঠিক নয়, কেননা ‘প্রাতিশাখ্য’ শব্দে ‘বেদের প্রত্যেকটি শাখাকে’ অথবা ‘বেদের সমস্ত শাখাকে’ বুঝায়।

ডাঃ মনোমোহন ঘোষ উল্লেখ করেছেন, প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনা করলে দেখা যায়, নারদী প্রভৃতি শিক্ষাগুলির উপযোগিতা অনেকাংশে প্রাতিশাখ্যের দ্বারা পরিপূরণ হয়, তাই প্রাতিশাখ্যকে গোণ-শিক্ষাগ্রন্থ বলেও অসমীচীন হয় না। তিনি বলেছেন,

“From the study of the contents of the Pratisakhya we find that the scope of the siksas as given in the *Taittiriya Upanishad* (I. 2) applies to a considerable extent to the Pratisakhya which should be called secondary siksas.”<sup>১৩</sup>

১০। Cf. ডাঃ লক্ষণ-স্বরূপ-অনুবৃত্ত ইংরেজী *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 20.

১১। Cf. *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 220

১২। Cf. *Introduction to the Rigveda-Pratisakhya* ( ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ-কর্তৃক ইংরেজীতে অনুবৃত্ত ), Vide *The Indian Historical Quarterly*, Vol. III, Sept. 1928, No. 3, pp. 612-613.

১৩। Cf. *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935, No. p. 768.

তৈত্তিরীয় উপনিষদে শিকারদ্বীতে বর্ণ, স্বর, মাত্রা, বল, সাম ও সঙ্কলন সম্বন্ধে উল্লেখ করা হয়েছে। অবশ্য প্রাতিশাখ্যে এতগুলি বিষয়ের সূক্ষ্ম-বিশ্লেষণ ও বিচার না থাকলেও তারো বিষয়বস্তু বড় কম নয়, সূত্রবাং শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্য উভয়ের প্রয়োজনই বৈদিক-সাহিত্য ও ভারতীয় সন্নীতের বেলায় আছে।

‘প্রাতিশাখ্য’ শব্দটির স্বরূপ ও সার্থকতা-সম্বন্ধে আমরা প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য অনেক মনীষীর অভিমত নিয়ে আলোচনা করেছি। মাধবাচার্য, মহাদেব, যাক্স, দুর্গাচার্য ও বৈদিকাভরণকারের এবং পাশ্চাত্য পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার, হুইট্‌নি, বার্গেট, বার্গেল, কিথ, ম্যাকডোনেল প্রভৃতি মনীষীদের মতবাদের কথা ছেড়ে দিলেও বেদের শাখা ও উপশাখা-সম্বন্ধে পণ্ডিত হিলব্র্যাণ্ডের যুক্তি বেশ সমীচীন বোলে মনে হয়। তিনি বলেছেন, বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে যাজ্ঞিক ঋষিরা ঋকমন্ত্র ও বৈদিক স্তোত্রগুলি সংগ্রহ ক’রে যাগযজ্ঞের চাহিদা-অনুযায়ী তাদের পরিবর্তন ও সংস্কৃত করেছিলেন। তাছাড়া তদানীন্তন প্রথা-অনুযায়ী ভিন্ন ভিন্ন গোত্রীয় পরিবার অথবা সম্প্রদায় (গোষ্ঠী) নিজের মতন মন্ত্র বা স্তোত্রগুলিকে ভাগ ক’রে নিয়েছিলেন, আর তাদের থেকে বিচিত্র শাখা ও উপশাখারও সৃষ্টি হয়েছিল। মনীষী হিলব্র্যাণ্ডের এই অনুমান অথবা সিদ্ধান্তের মধ্যে ঐতিহাসিকতা আছে। তবে ব্রাহ্মণ-সংহিতার যুগে যাগযজ্ঞের মধ্যে অনুষ্ঠান-আয়োজনই ছিল মাধুর্যের পরিধিতে সীমায়িত হোয়ে; ক্রমশঃ কর্মের ভেতর এলো দার্শনিক ও ধর্মভাবের আবহাওয়া—যাতে ক’রে পার্থিব সম্পদ ছাড়াও অপার্থিব আকাঙ্ক্ষা ও শান্তির দিকে মানুষ আত্মনিয়োগ করেছিল।

ঋকতন্ত্রের গ্রন্থকার ঔদভ্রজী। ইনি নাকি সামতন্ত্রেরও রচয়িতা। এছাড়া সামপ্রাতিশাখ্য ‘পুষ্পসূত্র’ এবং সংস্কৃত ভাষার একটা ব্যাকরণও তিনি রচনা করেছিলেন। কাত্যায়নের ‘সামসর্বানুক্রমণী’<sup>১৪</sup> গ্রন্থে উল্লেখ দেখা যায়,

সামতন্ত্রং প্রবক্ষ্যামি সুখার্থং সামবেদিনাম্।

ঔদভ্রজিকৃতং সূক্ষ্মং সামগানানং সুখাবহম্ ॥

পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী তাঁর ‘অক্ষরতন্ত্র’ পুস্তকের ভূমিকায় উল্লেখ

১৪। কাত্যায়ন-রচিত ‘সর্বানুক্রম’ বা ‘সর্বানুক্রমণী’ ও তার ভাষ্য-সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা—Vide তার আর. জি. ভাণ্ডারকর-লিখিত প্রবন্ধ *Vedas, Vedangs, Etc.* in *Collected Works of Sir. R. G. Bhandarkar*, Vol. II (1928), pp. 293—306.

করেছেন : “গ্রহোহ্ময়কৃতপ্রণেতুঃ শাকটায়নস্ত সমকালিকেন মহামুনিনা  
আশিশলিনা প্রোক্তঃ । সামতন্ত্রং তু গার্গ্যেণৈত্যেব বয়মুপদিষ্টাঃ প্রামাণিকাঃ” ।  
‘কংশত্রায়ণ’-গ্রন্থে ( পৃ ১১ ) পাওয়া যায়—“পুষ্পাযশসঃ ঐন্দব্রজেহ পুষ্পাযশা  
ঐন্দব্রজিঃ” । পণ্ডিত সূর্যকান্ত শাস্ত্রী এই প্রসঙ্গে লিখেছেন :

“Tradition and *Samasarvanukramani* assign *Samatantra* to Audavraji ; and the name Puspayasas Audavraji occurs in the *Vamsa-Brahmana* in the list of the illustrious ancients of the SV. literature. This Audavraji, the author of *Samatantra* may be identical with Audavraji, the originator of the *Rikatantra*.”

বৈদিক সামগানে কথা ছিল মন্ত্রের আকারে, তাতে স্বর অর্থাৎ বিভিন্ন স্বর সংযোজন করে গান করা হোত । মনীষী ব্রহ্মসিঙ্ঘের অভিমতও অনেকটা তাই । তিনি বলেছেন, সামগান গোড়ার দিকে যে গাওয়া হোত, তাতে পুরোপুরিভাবে ধর্ম বা আধ্যাত্মিকতার কোন ছোঁয়াচ ছিল না । সভ্যতার বিকাশ ও প্রসারতার সঙ্গে সঙ্গে সামগানের রূপ উন্নত এবং ব্রাহ্মণ্যধর্মের অঙ্গীভূত হয়েছিল বৈদিক সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ করার জন্তে :

“The Samaveda represents little more than the secondary employment in the service of religion of popular music and other quasi-musical noises. These were developed and refined in the course of civilization, and worked into the formal ritual of Brahminism, in order to add an element of beauty and emotion.”—*Religion of the Veda*, p. 39.

অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন, সামগানে তিনটি জিনিস লক্ষ্য করা যায় তার প্রাথমিক বিকাশের দিকে : প্রথম—তার হাউ, হাবৌ প্রভৃতি উচ্চারণযুক্ত গায়নপদ্ধতি, দ্বিতীয়—কথাগুলির প্রায়ই পুনঃপুনঃ উচ্চারণ, আর তৃতীয়—স্বরের সঙ্গে কথার ঐক্য অস্বন্দরভাবে । ডাঃ উইন্টারনিজ্ ও এ-বিষয়ে উল্লেখ করেছেন :

“Of later origin are the so-called Ganas or ‘song-books’ proper ( from *ga* ‘to sing’ ), which designate the melodies by means of musical notes, and in which the texts are drawn up in the form which they take in singing, i. e. with all the extensions of syllables, repetitions and interpolations of syllables and even of whole words—the so-called ‘stobhas’ as hoyi, huva, hoi and so on, which are partly not unlike our hazzas and other shouts of joy. The oldest notation is probably that by means of syllables, as ta, co, na, etc. More frequent, however, is the designation of the seven notes by means of the figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7,

with which the F, E, D, C, B, A, G, of our scale correspond. When singing, the priests emphasize these various notes by means of movements of the hands and the fingers.”<sup>১৫</sup>

এই সমস্ত গান বা সামছন্দের আবার অধিদেবতা কর্তৃক করা হোত। সামছন্দের অধিদেবতা হিসাবে ইন্দ্রের আধিপত্যই ছিল বেশী; যেমন পূর্বার্চিকের ৫০টি ছন্দ তথা মন্ত্রগুচ্ছ গাওয়া হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে এবং বইয়ের মাঝামাঝি ৩৬টি গান গাওয়া হোত ইন্দ্রকে উদ্দেশ্য করে। অবশ্য গোড়ার দিকে ১২টি মন্ত্র ছিল অগ্নিদেবতার ও ১১টি ছিল সোম বা চন্দ্রদেবতার উদ্দেশ্যে। কিন্তু শেষের অগ্নি ও সোম দেবতাদের উদ্দেশ্যে গানগুলি ব্রূতাতো ইন্দ্রদেবতাকেই (“Both these divisions are subordinate to the worship of Indra”)।

‘সাম’ অর্থে প্রকৃতপক্ষে স্বর (?) অথবা স্মৃতি স্বরকে বুঝায়; পরে ছন্দের তথা ঋকছন্দের ওপর ঐ স্বর, স্বর বা স্বরসমষ্টি সংযোজিত হয়েছিল এবং তা থেকেই সামগানের বিকাশ হয়। সেই ঋকছন্দগুলিকে বলা হোত ‘যোনি’ বা কারণ (বীজ—‘womb’), যাদের থেকে স্মৃতি স্বরের সৃষ্টি হয়েছিল। সামবেদভাষ্যে আচার্য সায়ণ উল্লেখ করেছেন : “ছন্দোনামকে গ্রন্থে নানাবিধানাম্ সাম্যাম্ যোনিভূতা এবচঃ পঠিতঃ”। পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্কণের (১২৬।৫) ভাষ্যেও তিনি লিখেছেন : “প্র-মংহিষ্ঠায় গায়ত ইতি যোনাবুৎপন্নম্ সাম প্র-মংহিষ্ঠা শব্দযোগাৎ প্র-মংহিষ্ঠায়াম্ তদত্র ঋচে কর্তব্যম্”। সামবেদের ‘আর্চিক’ বলতে আমরা বুঝি ৫৮৫টি যোনি তথা স্বর বা স্বরের কারণীভূত বীজ। সেই বীজগুলিকে চতুঃসারিযুক্ত বাণীবদ্ধ লাইন (single stanzas) বলা যায়; সেগুলির ওপর স্বর-সংযোজনা করেই ভিন্ন ভিন্ন ভাবে বা স্বরে গান করা হোত। কাজেই সামগানেও রূপভেদ ছিল ও তারা মোটামুটি তিন রকম শ্রেণীতে বিভক্ত ছিল : (১) গ্রামেগেয়গান, যাতে পূর্বার্চিকের ছিল সংযোজন, (২) অরণ্যেগেয়গান, যার অন্তর্ভুক্ত ছিল আরণ্যক-সংহিতা, (৩) উহগান, যার অঙ্গীভূত ছিল উত্তরার্চিক।

গ্রামেগেয়গানকে বলা হোত ‘যোনিগান’, কেননা উহ ও উহগানে যে সমস্ত কারণ (যোনি)-স্বরূপ ঋকছন্দ থাকত তারা ছিল গ্রামেগেয়-

১৫। <sup>1</sup> Cf. ডাঃ উইলসন : *A History of Indian Literature* (1927), Vol. I, pp. 166—167.

গানের অন্তর্ভুক্ত তা আগেও উল্লেখ করেছি। গ্রামেগেয়গানকে ‘বেগমান’ অথবা ‘বেগান’-ও বলা হোত, কারণ সেই গানগুলি শিকা দেওয়া হোত অরণ্যেগেয়গানের পরে। অবশ্য এই অভিমতই পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী তাঁর ‘ত্রয়ীটীকা’-গ্রন্থে (পৃ° ২০৫) প্রকাশ করেছেন। পূর্বার্চিকগুলিতে থাকে এক একটি মন্ত্র বা ঋক্, সেগুলি আবার মন্ত্রত্রয়ী ঋষিদের নামে নামকরণ করা হোত। সেই মন্ত্রগুলিই এক একটি ‘সাম’ বা সামগান এবং সেগুলি অন্তর্ভুক্ত ছিল গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানের মধ্যে।

সামগানের যোনিগুলি তিন অংশে বা ভাগে বিভক্ত : প্রথম অংশ গঠিত হোত ১—১১৪টি ঋক্ বা গানকে নিয়ে ও সেগুলি অগ্নিদেবতার উদ্দেশ্যে উদ্গীত হোত ; দ্বিতীয় অংশ ১১৫—৪৬৬ পর্যন্ত সামগুলিকে নিয়ে গঠিত ও তারা ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে গীত হোত এবং তৃতীয় অংশ গঠিত হোত ৪৬৭—৫১৫ সংখ্যক সামকে নিয়ে এবং সেগুলি সোমদেবতার উদ্দেশ্যে গান করা হোত। তাছাড়া সমস্তগুলিকে আবার গানের ছন্দ-অনুসারে বিভিন্ন অংশে ভাগ করা হোত।

উত্তরার্চিকে একটি মাত্র মন্ত্র থাকত না, প্রগাথার সমষ্টিই ছিল তার প্রাণ। প্রগাথার পরিচয় দিতে গিয়ে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “প্রকর্ষণ গ্রহনম্ যজ্ঞ স প্রগাথাঃ”। ঋগ্বেদে এই প্রগাথার উল্লেখ ক’রে বলা হয়েছে— “বাসমষ্টাপদীং নবপদীম্” (ঋক্° ৮।৭৬।১২), “তিস্বভির্হি সামসমিতম্” (ঐতরেয়-ব্রা° ৩।২৩)। উত্তরার্চিকে ঋক্গুলি স্তোমের সংগঠনের জন্তে সাজানো থাকে এবং সেগুলির উদ্দেশ্য হোল—যাগে তাদের যথাযথ প্রয়োগ করা। সামগানগুলি যে কেবল সোমযোগেই গান করা হোত—তা নয়, অপরাপর যাগানুষ্ঠানেও তারা উদ্গীত হোত। প্রস্তোত্বরাই সামগান করতেন।

উহগানগুলি প্রায় উত্তরার্চিক ও গ্রামেগেয়গানেরই মতন ছিল। ‘উহ’ অর্থে উপযোগী ক’রে সংযুক্ত করা (‘উহতি’—adapts) বা স্বরূপে রাখা।\* উহগান আবার অরণ্যেগেয়গানের অহরূপ স্বরূপে অথবা স্বরূপে যজ্ঞবেদীর পাশে গান করা হোত। অবশ্য যে-যজ্ঞে এ’ধরণের উহগান উদ্গীত হোত

১৩। ডাঃ কালিঙ বলেছেন : “It is highly probable that amongst the Samavedic Brahmins in early times certain rules were established and handed down by oral tradition for the adaption (the *uka*) of the samans in the *grame-* and *araneygeyaganas*, \* \*.”—Cf. *Panchavimsa-Brahmana : Introduction*, p. xiii.

সেগুলি সর্বসাধারণের জন্যে নির্বাচিত ছিল না। পুশ্পতন্ত্রে তাই বলা হয়েছে—  
“উহনীতো গ্রামগেয়বং উহগান অরণ্যগেয়বং”।

ডাঃ উইণ্টারনিজ্ (M. Winternitz) সামবেদ-সংহিতা ও সামগানের  
রীতিনীতি ও স্বরূপ-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

“The best known of these, the Samaveda-Samhita of the Kauthumas, consists of two parts, the Arcika, the ‘verse-collection’ and the Uttararcika, the ‘second verse-collection’. Both parts consist of verses, which nearly all recur in the Rigveda. \* \* For in the Samveda, in the Arcika, as well as in the Uttararcika, the text is only a means to an end. The essential element is always the melody, and the purpose of *both* parts is that of teaching melodies.”

সামবেদের আর্চিক বা পূর্বার্চিকে আছে ৫৮৫-টি ঋক এবং সেগুলির ওপর স্বর তথা সুর সংযোগ করে গাওয়া হোত যাগযজ্ঞের উদ্দেশ্যে। প্রকৃতপক্ষে ঋকগুলিই সামগানের বীজ বা কারণ (যোনি) এবং এ’সম্বন্ধে আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। পূর্বার্চিকের মতন উত্তরার্চিকেও আছে ৪০০-টি গান এবং প্রত্যেকটি গান রচিত হোত তিনটি করে ঋক (stanzas) নিয়ে। ডাঃ উইণ্টারনিজ্ এ’সম্বন্ধে লিখেছেন,

“The first part of our Samaveda-Samhita, the Arcika, consists of five hundred and eighty-five single stanzas (*ric*) to which the various melodies (*saman*) belong, which were used at the sacrifice. The word *saman*, although frequently used for the designation of the text which had been either made or destined for singing, means originally only ‘tune’ or ‘melody’. \* \* The stanza (*ric*) is therefore called the Yoni, *i. e.* ‘the womb’ out of which the melody came forth. \* \* The Arcika, then, is nothing but a collection of five hundred and eighty-five ‘yonis’ or single stanzas, which are sung to about double the number of different tunes. \* \* The Uttararcika, the second part of the Samaveda-Samhita, consists of four hundred chants, mostly of three stanzas each, out of which the stotras which are sung at the chief sacrifices are formed. \* \* A stotra then, consists of several, usually three stanzas, which are all sung to the same tune, namely to one of the tunes which the Arcika teaches. \* \* There are, attached to the Arcika, a Gramageyagana (‘book of songs to be sung in the village’) and an Aranyagana (‘book of forest songs’). \* \* There are also two other books of songs, the Uhgana and Uhyagana. These were composed for the purpose of giving the Samans in the order in



which they were employed at the ritual, the Ubagana being connected with the Gramageyagana, the Uhyagana with the Aranyagana.”<sup>১১</sup>

সুতরাং গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গান বৈদিক সামগান, তবে দুটির মধ্যে প্রার্থক্য হোল : ‘গ্রামেগেয়’ গাওয়া হোত সাধারণ সমাজে, আর ‘অরণ্যেগেয়’ নির্বাচিত ছিল অরণ্যবাসী যাজ্ঞিকদের জন্তে, কেননা অরণ্যেগেয়গানকে মনে করা হোত অলৌকিক (mysterious) ও পবিত্র হিসাবে। তবে এ’দুটি গানই বৈদিক সমাজে একই সময়ে পাশাপাশি ছিল। কিন্তু ক্রমশঃ গ্রামেগেয়গানকেও মর্যাদা দিল পরবর্তী সভ্যসমাজ, কারণ বিশেষ ক’রে সোমযজ্ঞের পরমপ্রিয় ছিল গ্রামেগেয়গান, আর অরণ্যেগেয়গান পরিগণিত হোল আদি অথবা প্রাচীন সঙ্গীত হিসাবে। কিন্তু দুটি গানকেই সমাজের ব্যবহারিক কাজে লাগানো হোত একথা অধ্যাপক সাইমনও ( Prof. Simon ) স্বীকার করেছেন।

সুপ্রাচীন হিসাবে পরিগণিত অরণ্যেগেয়গান সম্বন্ধে সুপণ্ডিত বার্নেল ( A. C. Burnell ) আবেশব্রাহ্মণের মূখবন্ধে ( *Introduction* (1876), p XXXV ) অভিমত প্রকাশ করেছেন এই বোলে,

“The precise nature and function of the *Aranyageyagana* seems yet undecided. May be, this appellation was given to these songs, because they were too archaic to be made any sense of even by the priests, who consequently, holding them as mystic and magical, reserved for charms, witchcrafts, medicine and other homely practices, which require privacy and are generally meant for plainer people, as opposed to the Soma sacrifices, which were meant for the rich lay sacrificers. It seems that the primitive Aryan used these magical songs, in order to control and make object to his will, spiritual agencies which he thought he could so control, which the more powerful spirits, *i. e.* the gods, he sought to propitiate by sacrifices, accompanied by *Gramageya* songs, thus securing their assistance by winning their goodwill, since he thought, he had not the power to compel them. Thus while the *Gramageyagana* is meant to be sung at Soma sacrifices, the *Aranyageyagana* may have been originally meant to be sung at the charms.”

মোটকথা উত্তরাচিক যেমন পূর্বাচিকের চেয়ে প্রাচীন, অরণ্যেগেয়গানও

১১। (ক) Cf *A History of Indian Literature* (1927), Vol. I, pp. 165-167.

(খ) এখানে উল্লেখযোগ্য যে, গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানকে গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গান বা আরণ্যগানও বলে।

ভেদনি গ্রামেগেয়গানের চেয়ে প্রাচীন। তবে পবিত্রতা ও শ্রেষ্ঠতা উভয় গানই দাবী করত। পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা বেশীর ভাগ সময়েই যাগযজ্ঞের সঙ্গে বশীকরণ, রোগনির্যাকরণ, মারণ, উচাটন প্রভৃতি 'Black Magic'-এর ছোঁয়াচ যোগ না করলে তার প্রাচীনতা প্রমাণ করার পক্ষে নিদর্শন খুঁজে পান না। আমরা স্বীকার করি যে, অধর্ববেদের কতক অংশ অলৌকিক ক্রিয়াকাণ্ডের সঙ্গে সম্পর্কিত, কিন্তু তাই বোলে সকল বৈদিক যাগই ভৌতিক ও অলৌকিক মন্ত্র এবং অভিচারের সঙ্গে জড়িত ছিল না। দেবতাদের উদ্দেশ্যে যাগযজ্ঞ অহুষ্ঠিত হোত ঐহিক ও পারলৌকিক, পার্থিব ও অপার্থিব সুখ-স্বচ্ছন্দ্য ও কল্যাণ লাভ করার জন্তে। কাজেই গ্রামেগেয়গান সাধারণ সমাজের জন্তে নির্বাচিত থাকায় সামাজিক সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে তারই আসন শ্রদ্ধা পেয়েছিল ভারতীয় সমাজের বুকে, আর অরণ্যেগেয়গান আদর পেয়েছিল কেবল অরণ্যচারী অধ্যাত্ম শাস্তিকামী ঋষি ও ঋষিকদের ভেতর, কেননা সে-গানের সঙ্গে যোগ ছিল পবিত্র যজ্ঞধূমের ও অপার্থিব শান্তির, কাজেই তা যতই পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের কাছে কুঋটিকাকৃত আজগুবী অলৌকিকতায় পরিপূর্ণ বোলে মনে হোক না কেন, ভারতবাসীর কাছে চিরদিনই ছিল ও থাকবে অর্থপরিপূর্ণ এবং তীর্থরেণুর মতন পবিত্র ও স্বর্গীয়।

উত্তরার্চিকের প্রাচীনতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ ক'রে অনেকে বলেন যে, সামবিশ্বানব্রাহ্মণে নাকি উত্তরার্চিক, অরণ্যেগেয়গান ও উহগানের কোন উল্লেখ নেই, আছে মাত্র পূর্বার্চিক ও গ্রামেগেয়গানের। এই অভিমত পোষণ করেন পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গ (Prof. Oldenberg)। এই বিশ্বাস ও সিদ্ধান্তের অহুগামী হয়ে তিনি বলেছেন যে, উত্তরার্চিক পূর্বার্চিকের পরবর্তী এবং শুধু তাই নয়, ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি এবং মশককল্প, জাটায়নের ও দ্রাহ্মায়ণের শ্রৌতসূত্র-গুলিও এমন কি পরবর্তীকালে রচিত হয়েছিল। ডাঃ কালাণ্ড (Dr. Caland) পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গর মতবাদ সমর্থন করেছেন, তবে উভয়ের মধ্যে পার্থক্য হোল ডাঃ কালাণ্ড পূর্বার্চিককে ঠিক প্রাচীন বলে স্বীকার করেন নি। ডাঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের আলোচনায় (৪।৪।১) তাঁর মতবাদ সুপরিষ্কৃত ক'রে বলেছেন যে, কতকগুলি ব্যাপারে বেশীর ভাগ মন্ত্র সোজাসৃজি-ভাবে সংহিতা থেকে নেওয়া হয়েছে। 'সম্ভার্য' শব্দটি থেকেও বুঝা যায় যে, বেদের ভিন্ন ভিন্ন শাখা অথবা অংশ থেকে বিচিত্র মন্ত্র চয়ন করা হয়েছিল যেগুলি

কিন্তু সামবেদের উপযোগী নয়, ১৮ কেননা উত্তরার্চিকে মন্ত্রগুলি সম্পূর্ণভাবেই নেওয়া হয়েছিল একটীক পর অপরটী সাজিয়ে এবং তা থেকেই বুঝা যায় যে, ব্রাহ্মসাহিত্যের রচয়িতারা উত্তরার্চিক সম্বন্ধে বিশেষভাবে জানতেন না; সামগ বা সামগানকারীরাও জানতেন যাত্র ঋষেদকে, আর তাই ঋষেদ থেকেই তাঁরা সামগানের মালমশলা জোগাড় করতেন। ডাঃ কালাঙ আরও সিদ্ধান্ত করেছেন যে, সাম-উৎপাতারা যাত্র ঋষেদের সঙ্গে পরিচিত থাকার জন্যে সেইমধাপের গান ঋষেদ থেকেই গ্রহণ করেছিলেন। ১৯

‘আর্ষেয়কল্প’ রচনা করেছিলেন ঋষি মশক। আবার ব্রাহ্মণ ও আর্ষেয়কল্পের

১৮। (ক) ‘সঙ্গীত’ সম্বন্ধে ডাঃ কালাঙ তাঁর ‘পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ’-এর মূখ্যভাষ্যে ( *Introduction*, Chapt. II, p. xv ) উল্লেখ করেছেন : “The expression *sambharya* to denote a complex of verses to be taken from different parts of the Veda occurs thrice in the *Brahmana* : XI. 1. 5; XVI. 5. 11 and XVIII. 8. 8. This expression is simply incomprehensible from a Samavedistic standpoint, because in the *uttararcika* they are given as a whole, all after one another, but from a Rigvedistic standpoint they are truly *sambhary*’s”. (খ) Vide also ‘বক্তৃত্ব’—*Introduction*, p. 24.

১৯। ডাঃ কালাঙ তাঁর ‘পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ’-এর মূখ্যভাষ্যে ( *Introduction*, chapt. II, pp. XIV—XV ) বলেছেন : “This question is : ‘was the *purvarcika* or was the *uttararcika* the older part?’ Scholars are at variance. I myself maintained that the *uttararcika* must be regarded as prior the *purvarcika*, chiefly on the argument that a collection of verses on which the Samans had to be chanted (as is the *uttararcika*) must have been *a priori* older than a collection of verses that served to register the melodies on which these verses had to be chanted (as is the *purvarcika*). Oldenberg, on the other hand, has made it appear that the *purvarcika* (together with the *aranyaka* part) was the older part, because this part only is mentioned in the *vratas*, and, moreover, the *uttararcika* is nowhere quoted in the *Samavidhana-brahmana*. I add to this that even so late a work as the *Atharvaparisishta* mentions (46. 3. 6) as last verse of the Samaveda the last but one of the *purvarcika* (viz. SV. 1. 548). Convinced by Oldenberg’s strong arguments, I thereupon proposed to formulate the facts thus : that from the oldest times on the chanters must have had at their disposal a certain collection of *tristichs* and *pragathas*, that served them at the Soma-rites for chanting after their melodies ; that this collection might have been the fore-runner of the *uttararcika* as it is known to us nowadays” ( *Italics are ours* ).

ওপর ভিত্তি করে ঋষি লাঠায়ন ও ব্রাহ্মারণ তাঁদের শ্রৌতসূত্র রচনা করেছিলেন। তখন একমাত্র উত্তরার্চিকেরই অস্তিত্ব ছিল ও সেগুলি এমনি স্থলংঘতভাবে লাজানো ছিল যে, সোমবাগেই গান করা হোত।

সুধু তাই নয়, ডাঃ কালাণ্ড আরো অহুমান করেছেন যে, সোমবাগের প্রারম্ভ থেকে নামগয়া ত্রিষ্ক ও প্রগাথার ওপর স্বর লীলায়িত করে গান করতেন, কাজেই গানে একধেয়ে ভাবের (monotonous) চেয়ে বৈচিত্র্যেরই স্থান ছিল। কিন্তু ডাঃ কালাণ্ডের এই সমস্ত সিদ্ধান্তকে সঠিক বোলে গ্রহণ করতে আমরা অক্ষম। অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রীও ডাঃ কালাণ্ডের অভিমত বা সিদ্ধান্তগুলিকে সঠিক বোলে স্বীকার করেন নি, বরং তিনি বলেছেন,

“But this is erroneous, and although native scholars are unanimous in prescribing the use of triplets at the Soma sacrifices, yet there seems nothing to prevent us from assuming, that in earlier times, when the sacrifice was yet in its crude form, the priests sang their melodies on solo verses, and that with the growth of the ritualism the idea of using triplets arose, the two stages of development being successively recorded in the *Purvarcika* and *Uttararcika*. That is actually happened so, will be clear from the RV. ( 1. 164. 24 ) :

গায়ত্রেণ প্রতিমিমীতে অর্কমর্কেণ সাম জৈষ্ট্রুভেন বাকম্ ।

বাকেন বাকম্ দ্বিপদা চতুষ্পদাক্ষরেণ মিমীতে সপ্ত বাণীঃ ॥

“Sayana raises the following discussions on ‘অর্কেণ সাম’। ‘অর্কেণ সাম, উক্তলক্ষণেন যজ্ঞেণ সাম, গায়ত্ররথস্তরসংজ্ঞাকম্ সাম প্রতিমিমীতে’। Thus the question of the priority of the *Purvarcika* to *Uttararcika* is settled once for all, and so far we perfectly agree with Oldenberg”<sup>২০</sup>

অজ্ঞেয় শাস্ত্রীজি পরিণেবে বলেছেন, মন্বীষী ওল্ডেনবার্গ নিজেও প্রথমতঃ স্বীকার করেছেন যে, ব্রাহ্মণসাহিত্য সৃষ্টি হবার আগে থেকে সোমবাগ বৈদিক সমাজে অল্পাঙ্কিত হোত এবং দ্বিতীয়তঃ ত্রি-ঋক্যুক্ত প্রগাথাকে স্বরযোগে গান করা হোত ; কাজেই একথা ঠিক যে, সাধারণতঃ ডাঃ কালাণ্ড, ওল্ডেনবার্গ-প্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা উত্তরার্চিককে যে পরবর্তী রচনা বলেছেন তা মোটেই সত্য নয়, বরং উত্তরার্চিক পূর্বার্চিক ও এমন কি ব্রাহ্মণসাহিত্য ও শ্রৌতসূত্র

২০। Cf. *Riktantram* (সূর্যকান্ত শাস্ত্রী, এম. এ., কর্তৃক সম্পাদিত, ১৯৩৩), p. 26.

প্রমাণিত রচিত হবার আগেও ছিল : "Thus we have seen that the *Uttararcika*, which was later than the *Purvarcika*, was yet older than the *Brahmana* and the *Sutra* works"<sup>২১</sup>

অধ্যাপক স্বর্ষকান্ত শাস্ত্রী 'ঋকতন্ত্রে'-এর মূখবন্ধে ( *Introduction*, p. 31 ) বৈদিক সঙ্গীতের কারণগ্রন্থ সামবেদের বিকাশ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন, তিনটি ক্রমবিকাশের ভেতর দিয়ে সামবেদ এবং সামগান সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। অনেকের মতে বিকাশের স্তর চারটি। তবে ছোটামুটি তিনটি অথবা চারটি বিকাশের স্তর বলা,

১। স্তোভ.....

১। এই 'স্তোভ' সম্বন্ধে অক্ষরতন্ত্রে ও সংজ্ঞাকরণে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা আছে।

২। ঋক বা ঋকমন্ত্রগুলিকে স্বরের মাধ্যমে গানে রূপায়িত করা।

২। এসম্বন্ধে সামতন্ত্রে বিশদভাবে উল্লিখিত আছে। 'সামতন্ত্র' একটি ব্যাকরণের মতন নিয়মগ্রন্থ মাত্র। এতে মন্ত্রগুলি অথবা পদগুলি বেভাবে সামগানে রূপান্তরিত ও গান করতে হবে সে সম্বন্ধে দেওয়া আছে।

৩। গান ছাড়া সামগুলিকে আবার পদে রূপান্তরিত করা।

.....

২১। (ক) ঐ, পৃ ২৮

(খ) ডাঃ কালান্ত তাঁর 'পঞ্চবিশতীকরণ'-এর মূখবন্ধে (*Introduction*, Chapt. II, p. xv) উল্লেখ করেছেন : "From the passage in the *Brahmana* IV. 2. 19, where a *jarabodhiya-saman* is mentioned, to be chanted on SV. I. 25 (= II<sup>a</sup> 733-735) it seems right to infer, that the *uttararcika* was later than the *Brahmana*." এছাড়া ডাঃ কালান্ত এর আগেও ভূমিকার XV পৃষ্ঠার উল্লেখ করেছেন : "To state it directly at the beginning of my argumentation, this is my hypothesis : the author of the *Brahmana* was not acquainted to with our *uttararcika*, it did not exist at his time, but the chanters drew the verses they wanted, directly from the *Riksamhita*, and the *uttararcika* was composed in later times, in order to have at hand, in the regular order of the sacrifices, the verses that were wanted" ( *Italics are ours* ).

৪। আর্চিক প্রভৃতি মন্ত্রের পদগুলিকে সংহিতায় পরিবর্তিত করা।

৪। ঋকতন্ত্রে এসম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। ঋকতন্ত্রে কতকগুলি বিধিবদ্ধ নিয়ম আছে যেগুলির দ্বারা সামবেদের পদগুলিকে সংহিতায় রূপান্তরিত করা যায় এবং সেদিক থেকে একে প্রাতিশাখ্যই বলা যায়।

ঋকগুলি থেকে সাম তথা সামগান রচনা সম্বন্ধে আচার্য শবর স্বামী জৈমিনীস্মৃত্বের ভাষ্যে (৯২/২৯) উল্লেখ করেছেন : “সামবেদে সহস্রং গীতুপায়াঃ। আহক ইমে গীতুপায়া নাম ? উচ্যতে গীতিনাম ক্রিয়া হ্যভ্যন্তর-প্রবৃত্তজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যঞ্জিকা, সামশকাভিলপ্যা। সা নিয়ত প্রমাণা, ঋচি গীয়তে। তৎসম্পাদনার্থেহয়মুগন্ধরবিকারো বিশ্লেষো বিকর্ষণমভ্যাসো বিরামঃ স্তোত ইত্যেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে সমাম্নায়ন্তে”।<sup>২২</sup>

আচার্য সামগণ্ড সামবেদের ভাষ্যে (মুখবন্ধে) উল্লেখ করেছেন : “সামশকাচ্যাস্ত গানস্ত স্বরূপং ঋগক্ষয়েষ্ ক্রুষ্ঠাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বদৈরক্ষর-বিকারাদিভিচ্চ নিস্পাত্তে”।

সামগানের স্বর ক্রুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মল্ল, আতিস্বাৰ্ধ। ডাঃ বার্গেল ‘আর্ষেয়ব্রাহ্মণ’-এর মুখবন্ধে (Introduction XLIII) ক্রুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ বা অন্ত এই নাম ব্যবহার করেছেন। শ্রদ্ধেয় সূর্যকান্ত শাস্ত্রী মনীষী বার্গেলের প্রসঙ্গক্রমে স্বর-সম্বন্ধে বলেছেন : “\* \* which partly correspond to the sadjadi seven svaras of usual music”। প্রকৃতগণকে ‘partly correspond’ বলাও কঠিন, কেননা নারদীশিকায় নারদ “যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্যধ্যমঃ স্বরঃ” প্রভৃতি শ্লোকগুলিতে সামগানের স্বরস্থানের সঙ্গে লৌকিক মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতের স্বরস্থানের যে পরিপূর্ণ সাদৃশ্য বা ঐক্য

২২। এবিষয়ে অক্ষরবিকার, অক্ষরবিভেদ, অক্ষরবিকর্ষণ ও স্তোত প্রভৃতির প্রয়োজন হয়। অক্ষরবিকার-সম্বন্ধে পুন্সাহুত্রে ৮/৮৭, অক্ষরবিভেদ-সম্বন্ধে পুন্সাহুত্রে ৩/১৫৩, অক্ষরবিকর্ষণ-সম্বন্ধে পুন্সাহুত্রে ৭/১৩ উক্তব্য। ‘স্তোত’ অর্থে—গানে (সামগানে) ভিন্ন ভিন্ন শব্দ (স্বর), বর্ণ ও কথনো কথনো সমগ্র বা ক বা পদকে অন্তরনিবিষ্ট করা। আচার্য সামগণ্ড আবার ‘স্তোত’ অর্থে বলেছেন—“কালক্ষেপণাত্মকং শব্দরাশিং স্তোত ইত্য্যচকতে”। অবশ্য এ-দৃষ্টান্তে আক্ষেপও আলোচিত হয়েছে।

দেখিয়েছেন, তাতে ক'রে partly, অর্থাৎ আংশিক ঐক্যের কথা ঠিক মনে হয় না, বরং বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের পুরোপুরি মিল উভয়ের স্বরস্থানে পাওয়া যায়। অবশ্য শিক্ষাকার নারদের কথা মেনে নিয়ে এই স্পষ্ট অভিমত প্রকাশ করতে আমরা সাহসী হচ্ছি, নচেৎ প্রাচীন বৈদিক সামসঙ্গীতের স্বররূপের পরিচয়ও আমরা সাক্ষাৎভাবে এখনো-পৰ্যন্ত পাইনি।

মনীষী বার্ণেল প্রথমাদি স্বরগুলিকে 'প্রকৃতি' স্বর হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন এবং 'বিকৃতি' সাত স্বর প্রকৃতি থেকে ভিন্ন; তাদের নাম প্রেথ্ব, নমন, কর্ণন, বিনত, অভ্যুৎক্রম ও সম্প্রসারণ। এছাড়া ছান্দোগ্য উপনিষদে (১১২১) বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, মৃদু, ঋক্, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বাস্ত এই সাত স্বরের পরিচয় পাই এবং আগেই অভিনিহিত, প্রাল্লিষ্ট, জাত্য, কৈপ্র, পান্ববৃত্ত, তৈরবজ্ঞন ও তিরোবিরাম এই সাতটি স্বরের উল্লেখ আমরা করেছি। অবশ্য প্রথমাদি স্বরই সামগানের প্রধান আশ্রয়। তবে সকল বৈদিক শাখাই যে সম্পূর্ণ সাতস্বর সামগানে ব্যবহার করতেন তা নয়, পুন্সহজকার পুন্সর্ষি ও শিক্ষাকার নারদ উল্লেখ করেছেন যে, কোথুম ও রাণায়নীয়েরা গানে সাতস্বর ব্যবহার করতেন, কিন্তু জৈমিনীয়েরা করতেন ছ'টি স্বর ও অপরাপর শাখারা ব্যবহার করতেন পাঁচ স্বর তাদের গানের মধ্যে।

ডাঃ বার্ণেল ( A. C. Burnell, Ph. D. ) সামগান নিয়েও আলোচনা করেছেন ২৩ এবং তাঁর প্রচেষ্টা সত্যিই প্রশংসনীয়। সামগান যে 'অত্যন্ত প্রাচীন একথা তিনি স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন : "I think it will be found sufficient to show what the oldest Indian Music was." তাঁর অল্পসঙ্কানের মালমশলা ছিল যতটুকু দেখা যায়— ডাঃ হগ্, অধ্যাপক রথ ও মাননীয় জার্মান ( Dr. Haug, Prof. V. Roth, J. German ) প্রভৃতি পাক্ষাত্য পণ্ডিতদের করা ভারতীয় বৈদিক-সাহিত্যের কয়েকখানি ইংরেজী অনুবাদ। তবে ব্রাহ্মণ, সংহিতা, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষা প্রভৃতি মূল গ্রন্থ নিয়ে কতটুকু তিনি আলোচনা করেছেন তা আমাদের সঠিক জানা নেই।

২৩। তার সৌরীত্রমোহন ঠাকুর-সংকলিত *Indian Music by Various Authors*, pt. II ( pp. 407—412 )-এ ডাঃ বার্ণেল "The Saman Chants" সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

ডাঃ বার্গেল বলেছেন : "The foundation of these Chants unquestionably very old"। এই Chants অর্থে সামগান বুঝায়। সামগানের আলোচনায় তার প্রাচীনত্বের কৌলীজ্ঞ তিনি রক্ষা করেছেন সত্য, কিন্তু সমগ্র ও স্থপরিষ্কৃতভাবে আলোচনা ও অনুশীলন তিনি করেন নি।

ডাঃ বার্গেল সামগান-সম্বন্ধে বলতে গিয়ে প্রথমেই স্বরলিপির (Notation) ব্যাপার নিয়ে মাথা ঘামিয়েছেন বেশী। দক্ষিণ ভারতের অসংখ্য সংগৃহীত স্বরলিপির পাণ্ডুলিপিই (Manuscripts) তাঁকে এদিক দিয়ে বেশী সাহায্য করেছে।

সামগানে স্বরের প্রয়োগ-ব্যাপারে তিনি সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্যেয়ব্রাহ্মণ ও নারদীশিক্ষার ইংরেজী অনুবাদেদের সহায়তা নিয়েছেন বিশেষ কোরে! আর্যেয়ব্রাহ্মণের ওপর সায়ণাচার্যের ভাষ্যের উল্লেখও তিনি এক জায়গায় করেছেন এবং বলেছেন : সামবিধানে হয়েছে স্বর আরম্ভ যেমন 'ক্ৰুষ্ঠ' থেকে, আর্যেয়-ভাষ্যে তেমনি আরম্ভ হয়েছে 'প্রথম' থেকে। তিনি উল্লেখ করেছেন : 'These again partly correspond to the *shadja*, *rishabha*, *gandhara*, *madhyama*, *panchama*, *dhaivata* and *nishada* of usual music"

কিন্তু ডাঃ বার্গেল তাঁর সামগানের আলোচনায় বিশেষ কোন বৈশিষ্ট্য দেখাতে পারেন নি। তিনি আগাগোড়া আচার্য সায়ণকেই অনুসরণ করেছেন, নারদের কথা উল্লেখও করেন নি। কিন্তু আচার্য সায়ণের স্বর-বিভাগ সম্পূর্ণ আধুনিক; প্রাচীনতার দিক দিয়ে নারদের বিভাগই বরং বেশী আদরগীয়। নারদ সামগানের স্বরবিকাশ অবরোহণ-গতিতে (downward movement) দিয়েছেন, আর আচার্য সায়ণ করেছেন তার সম্পূর্ণ বিপরীত অর্থাৎ আরোহণ-গতিতে। ডাঃ বার্গেল কিন্তু এ-সকল বিভাগ বা বিকাশ-বৈচিত্র্যের কোন উল্লেখ করেন নি।

ডাঃ বার্গেল উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিতের কথা উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাদের সকল-কিছু বিকাশ নিয়ে আলোচনা করেন নি। আধুনিক সাত স্বরের উৎপত্তির কথা তিনি বলেছেন, কিন্তু কেমন ক'রে বিকাশের ভেতর দিয়ে সাত স্বরের সৃষ্টি হোল তার কোন সন্ধান তিনি দিতে পারেন নি। তিনি হাগ্‌ব্যান্ড (Hugband, 840-930 A. D.) গ্রিগোরিয়ান 'Plain



Chant'-এর সঙ্গে উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে যে সাত স্বরের উৎপত্তি হয়েছে তার একটা তুলনামূলক নাজির দিয়েছেন মাজ। যেমন,

(ক) হাগ্‌ব্যাণ্ডের স্বরবিভাগ :

So, La, Si, Ut

*grades*

La, Si, Ut, La

*Superiores*

Ri, Mi, Fa, Sol

*finales*

Mi, Fa, Sol, La

*excellents*

(খ) ভারতীয় স্বরবিভাগ :

উদাত্ত

অনুদাত্ত

স্বরিত

নিষাদ, গান্ধার

ঋষভ, ধৈবত

বড়, মধ্যম, পঞ্চম

এখানে ডাঃ বার্গেলের তুলনামূলক প্রচেষ্টার মধ্যে সার্থকতা কতটুকু তা আমরা বলতে পারিনে, কেননা হাগ্‌ব্যাণ্ডের *grades*, *finales*, *superiores* এবং *excellents*—এই চারটা ভাগ ভারতীয় উদাত্তাদি বা মল্ল, মধ্য ও তারের মধ্যে সামান্য-কিছু সাদৃশ্য থাকলেও তা কেবল উচ্চ, নীচ ও মধ্য স্বরের উচ্চারণের দিক থেকেই করা হয়েছে, নচেৎ হাগ্‌ব্যাণ্ডের বিভাগে একই স্বরের বার বার প্রয়োগ আছে, কিন্তু বৈদিক উদাত্তাদির বেলায় তা নাই।

ডাঃ বার্গেল প্রকৃতি ও বিকৃতি স্বর নিয়েও যে সামান্য আলোচনা করেছেন তা আগেই আমরা উল্লেখ করেছি। তবে—প্রকৃতি প্রেঙ্খা, নমন, কর্ণণ, বিনত প্রভৃতি সাত স্বরকে তিনি 'purely modern' বলেছেন। তাঁর মতে 'বিনত' গ্রামগেয়গানে আর 'প্রেঙ্খা' উহগানে ব্যবহৃত হত : "*Vinata occurs in the Gramegeyagana, Prenkha is put in the Uha*". অত্যাংক্রম ও সম্প্রসারণ স্বরের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। সামগানে যে "হম্" শব্দ ব্যবহৃত হোত তাকে তিনি হিঙ্কারেরই নামাস্তর বলেছেন। 'পুশ্পহৃত্ত'<sup>২০</sup> থেকে শাখাভেদে স্বরপ্রয়োগের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন।

ডাঃ বার্গেলের সাধু প্রচেষ্টার আমরা প্রশংসা করি, কিন্তু সামগান নিয়ে যতটুকু আলোচনা তিনি করেছেন তার ঐতিহাসিক মূল্য খুব কমই বলতে হবে। পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভেতর ফক্স্‌স্ট্র্যাংগ্‌য়েজ (Fox Strangways) সামগান নিয়ে আলোচনা করেছেন, কিন্তু তারও ঐতিহাসিক মূল্য বেশী নয়।

২০। 'পুশ্পহৃত্ত' সামবেদের আতিশাখ্য। ডাঃ বার্গেল যোগ হয় তুলনায় 'পুশ্প' শব্দ থাকার জন্তে "কুলহৃত্ত" বলে উল্লেখ করেছেন।

ঋকৃত্ত্বের আলোচনার এতক্ষণ আমরা বেদের প্রাতিশাখ্যগুলিতে গান ও স্বরের কাহিনী সযত্নেই আলোচনা করলাম। প্রকৃতপক্ষে ঋকৃত্ত্বের তেতর বৈদিক সামগানের যতটুকু মালমশলা পাওয়া যায় তা অতি সামান্য। ঋকৃত্ত্বের প্রথম, চতুর্থ ও ষষ্ঠ প্রপাঠক তিনটিতে মাত্র আলোচনা করা হয়েছে নাম তথা শব্দ, গাথা, সাম, উদাত্ত অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর সযত্নে। যেমন,

(১) স্বালো নাম ইতি শাকটায়নঃ।—১ম প্রপাঠক

(২) গাথাস্থ চ।

গাথাস্থ চ ত্রিমাংসমন্তরং ( নিত্যবিরেতি ) ভবতি।—৩র্থ প্রপাঠক

(৩) ত্রিমাংস সমাস্থ।২

ত্রিমাংসমন্তরং সামস্থ বেদিতব্যং ভক্ত্যন্তেষু।

(৪) উদাত্তমুং।১

উদাত্তমুংসংজ্ঞা ভবতি। উচ্চমিত্যর্থঃ।—৬ষ্ঠ প্রপাঠক

(৫) আত্মধর্মাত্মা স্বরিতম্।৩

আত্মধর্মাত্মা উৎসংজ্ঞা ভবতি। তৎ স্বরিতং নাম।

‘স্বরিত’ স্বরটি-সযত্নে বৃত্তিকার বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। অঙ্কের শাস্ত্রীজি উল্লেখ করেছেন: “Svarita is nothing but a combination of *udatta* and *anudatta*, and its first half mora which is *udatta* is called *svarita*, the rest *prachaya* of the *chandogas*. Cf.

অত উৎসং প্রবক্ষ্যামি হার্টিকং তু স্বরত্ময়ম্।

উদাত্তশ্চাহুদাত্তশ্চ তৃতীয়ঃ প্রচয়স্বরঃ।”

বৃত্তিকার ‘স্বরিতনিরূপণম্’ বিশ্লেষণ-পর্বায়ে স্বরিতের রূপ নির্ধারণ করতে অহুদাত্ত, উদাত্ত ও প্রচয় স্বর তিনটিরও পরিচয় দিয়েছেন। হৃদীর্ঘ আলোচনার পর তিনি উদাত্তের প্রথম অর্ধমাত্রাকেই ‘স্বরিত’ স্বর হিসাবে স্বীকার করে বলেছেন যে, ‘স্বরিত’ বলতে এছাড়া আর অল্প কোন স্বর নয়—“তস্মাদাত্মধর্মাত্মোদাত্ত এব স্বরিতঃ। ন স্বরিতং নাম স্বরাস্তরমন্তীতি”।

## অষ্ট অধ্যায়

### ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত

প্রাতিশাখ্যের বিষয় শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণকে নির্ণয় করা। কোন কোন ভাষ্যকারের মতে, 'প্রাতিশাখ্য' শব্দের দ্বারা কেবল 'শিক্ষাশাস্ত্র' বুঝায়, কিন্তু ভাষ্যকার উবট তা স্বীকার করেন না, উবটের মতে—শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ এই তিনটাই প্রাতিশাখ্যের দ্বারা বুঝায়।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য বা ঋকপ্রাতিশাখ্য বেনীর ভাগ ত্রিষ্টুপ্ ও জগতী ছন্দেই লেখা।<sup>১</sup> জার্মান অধ্যাপক রেগ্নিয়ার (Prof. Regnier), অধ্যাপক গোণ্ডট্কার ও মোক্ষ-মূলারের মতে—ঋকপ্রাতিশাখ্যটী একজন গ্রন্থকারের দ্বারা লেখা নয়, ভিন্ন ভিন্ন সময়ে বিভিন্ন গ্রন্থকার ভিন্ন ভিন্ন অধ্যায় রচনা করেছিলেন। অবশ্য এই অভিমতটী প্রথমে প্রকাশ করেন অধ্যাপক রেগ্নিয়ার। আসলে ঋষি শৌনকই ঋকপ্রাতিশাখ্যের রচয়িতা এবং এই অভিমত বেনীরভাগ পণ্ডিত স্বীকার করেন। ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ ঋকপ্রাতিশাখ্য-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

"Saunaka, the author of the Rikpratisakhya (and Book V of the Aitareya-Aranyaka), should have been one of the last pre-Paninean writers on grammar, and his is certainly the earliest Pratisakhya."<sup>২</sup>

তিনি আরো বলেছেন, প্রাতিশাখ্যের আসল উদ্দেশ্য হোল : পদপাঠ ও সংহিতাপাঠের মধ্যে সত্যিকারের প্রতীয়মান প্রার্থন্যাকে নির্ধারণ করা, আর এজ্ঞতেই প্রাতিশাখ্য তার প্রসঙ্গ আরম্ভ করে এই আক্ষেপ ক'রে যে, পদপাঠ হোল 'প্রকৃতি' ও সংহিতা 'বিকৃতি'। মোটকথা প্রাতিশাখ্যের

১। ছন্দ সাতটী—গায়ত্রী, উক্কি, অমৃষ্টপ্, বৃহতী, গজ্জি, জগতী ও ত্রিষ্টুপ্—  
"গায়ত্রীক্সিগমৃষ্টপ্, বৃহতীপজ্জিত্রিষ্টপ্, জগতীত্যোতানি সপ্ত ছন্দাঃ। চতুর্বিংশত্যক্ষরা গায়ত্রী। ততোহপি চতুর্ভিরক্ষরৈরধিকা অষ্টাবিংশত্যক্ষরা উক্কি।"—'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ' (কাশী সং ১৯৩৪), পৃ ৪৬

২। (ক) Cf. *B. C. Law Volume*, pt. I (1945), p. 343.

(খ) অবশ্য ডাঃ ঘোষ মোক্ষ-মূলার, গোণ্ডট্কার প্রভৃতির মতন ঋকপ্রাতিশাখ্যকে ভিন্ন ভিন্ন গ্রন্থকারের রচনা বোলে স্বীকার না করলেও তার অধ্যায়গুলির পরস্পরের মধ্যে যে সময়ের পূর্বাপর ব্যবধান আছে একথা তিনি প্রকাশ করেছেন—"Particularly for the Rikpratisakhya it is important to note that its last eight Patalas are certainly later than the first ten."

আসল কাজই হোল পদপাঠ ও সংহিতার মধ্যে পার্থক্যের কারণ বিশ্লেষণ করা, আর তাই সে সন্ধি, মাজা, ছন্দ প্রভৃতি নিয়ে আলোচনা করে।

আমরা আগেই আলোচনা করেছি যে, বিশেষ ক'রে অধ্যাপক গোন্ধটুকার ঋক্প্রাতিশাখ্যকে পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী বলেন, কারণ ব্যাড়া, ব্যালি বা দাক্ষায়ণ যে পাণিনীয় সূত্রের ওপর 'সংগ্রহ' রচনা করেছিলেন তার উল্লেখ ঋষি শৌনক তাঁর ঋক্প্রাতিশাখ্যে করেছেন। কিন্তু পণ্ডিত মোক্ষ-মূলার তা স্বীকার করেন নি কেন তা 'ঋকৃতন্ত্রে সঙ্গীত' আলোচনায় আমরা উল্লেখ করেছি। আসলে বৈদিক ব্যাকরণ প্রাতিশাখ্যগুলির মধ্যে ঋক্প্রাতিশাখ্যই প্রাচীন। তবে প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা সকলের চেয়ে প্রাচীন ঋক্-প্রাতিশাখ্যের প্রসঙ্গ প্রথমে না ক'রে তার স্থানে ঋকৃতন্ত্রের আলোচনা করেছি এজ্ঞে যে, প্রাতিশাখ্যের বিষয়বস্তু ঋকৃতন্ত্রে বেশী, তাতে পাঠক-পাঠিকাদের আলোচনায় প্রবেশের পক্ষে বিশেষ সুবিধাজনক হবে।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যে আঠারটি পটল আছে; তারা আবার তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত। প্রত্যেকটি পটল ভিন্ন ভিন্ন বর্গে ভাগ করা; প্রত্যেকটি বর্গে আবার পাঁচটি ক'রে পরিচ্ছেদ আছে। ভাষ্যকার উবটের মতে, ঋক্ভাষ্যের শেষের দশটি পরিচ্ছেদের কোন ঐতিহাসিকতা নেই, অর্থাৎ ঐ দশটি পরিচ্ছেদ জুড়ে দেওয়া হয়েছিল পরবর্তী যুগে, সুতরাং তাদের প্রামাণ্যের অভাব আছে। অবশ্য এবিষয়ে পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমতও আমরা উল্লেখ করেছি।

পণ্ডিত বিষ্ণুমিত্র তাঁর দু'টি বর্গবৃত্তিতে উল্লেখ করেছেন যে, বেদাভ্যাস পাঁচ রকমভাবে বিহিত : অধ্যয়ন, বিচার, অভ্যসন, জপ ও অধ্যাপন। বৈদিক যুগের মাঝামাঝি সময়ে বেদসাহিত্যের যখন পঠনপাঠন ছিল তখন গোড়ার দিকে মুখে মুখে পাঠাভ্যাসের ছিল প্রচলন, পাঠ ও আবৃত্তি দ্বারাই বেদার্থ বা বেদজ্ঞান লাভ করা যেত। এজ্ঞেই বিষ্ণুমিত্র বেদাভ্যাসের কথা উল্লেখ করেছেন প্রাতিশাখ্য-আলোচনার মুখবন্ধে।

বিষ্ণুমিত্র পর, অপর ও পরাবর ত্রয়ের তিনটি রূপ বা বিকাশের উল্লেখ করেছেন। অবশ্য পরে প্রথম শ্লোকের তিনি পুনরুল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন, ত্রয়জ্ঞান-লাভই মানুষের চরমলক্ষ্য, কিন্তু সেই লাভ শব্দত্রয়ের সম্যক জ্ঞান ছাড়া হয় না, তাই পরমত্রয়ের উপলব্ধির আগে শব্দত্রয়ের জ্ঞানলাভ করা চাই। তিনি উল্লেখ করেছেন—“ইতি শব্দত্রয়জ্ঞানপূর্বকং পরং ত্রয়জ্ঞানম্”।

সঙ্গীত। সুমিত্রা বেদেয় আত্মা বলতে বলেছেন—“বেদাত্মা বেদনিধিঃ পঞ্চমূলঃ পরমং আদিসেব ইত্যোবমাদিভিঃ”। বেদকে জানতে গেলে বেদেয় আত্মা-জ্ঞান অক্ষরকে জানতে হবে; যন ও প্রাণের সংযোগে এই ব্রহ্মজ্ঞান লাভ করা যায়।

শ্রীমদ্‌গৌতমীয়া শ্রীমদ্‌প্রাতিশাখ্যের “এতে স্বরাঃ” এই ৩য় সূত্রে স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। ভাস্কর্য্যকার উবট ‘স্বর’ বলতে বলেছেন—“স্বরভ্যন্তে শব্দাশ্চ ইতি স্বরাঃ”, যেমন স্র, ক্ষা, ই ই প্রভৃতি। এই স্বর হ্রস্ব, দীর্ঘ ও দ্বিত্ব তিন রকম। ঋক্‌ প্রাতিশাখ্যের ২৭ থেকে ৫০ শ্লোক পর্যন্ত হ্রস্ব, দীর্ঘ ও দ্বিত্ব স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ‘হ্রস্ব’-স্বর বলতে যা একমাত্রা কাল থাকে, দু’মাত্রা কাল স্থায়ী স্বর ‘দীর্ঘ’ এবং তিন মাত্রা কালস্থায়ী ‘দ্বিত্ব’-স্বর। এছাড়া অধর্ম্মাত্রা কালস্থায়ী স্বরও আছে। তৃতীয় পটলের প্রথম সূত্রে উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর তিনটির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। উবট বলেছেন—“উদাত্তাশ্চাহুদাত্তাশ্চ স্বরিতাশ্চ সংক্ষেপতঃ স্বরাত্মনো বেদিতব্যঃ”। এখানে ‘স্বর’ অর্থে অক্ষর, কেননা তার পরের সূত্রে গৌতমীক বলেছেন—“অক্ষরাত্মনঃ”, অর্থাৎ “স্বরোহক্ষরমিত্যুক্তম্”, স্বরকেই অক্ষর বলে, হ্রস্বরাং উদাত্তাদি স্বর তিনটিও অক্ষরের আশ্রয়ভূত। এছাড়া বৈদিক সাক্ষ্য (৩৮), কৈশ্র, অভিনিহিত (৩১৩) তৈরোব্যঞ্জন (৩১৮), প্রচয় (৩১৯) প্রভৃতি স্বরেরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে। বেশীর ভাগ শিক্ষাতেই এই কৈশ্রাদি বৈদিক স্বরগুলির উল্লেখ আছে। পুনরায় ৩৩৪ শ্লোকে জাত্য, অভিনিহিত, কৈশ্র, প্রস্রিষ্ট প্রভৃতি স্বরগুলি যে উচ্চারণকালে কল্পিত হয় (“এতে স্বরাঃ প্রকল্পন্তে”) তার উল্লেখ করা হয়েছে। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের ত্রয়োদশ পটলের প্রথম শ্লোকে পঞ্চবায়ুর বিবরণ আছে,

বায়ুঃ প্রাণঃ কোষ্ঠ্যমহুপ্রদানং কণ্ঠস্থ থে বিবৃতে সংবৃতে বা।

আপত্ততে হাসতাং নাদতাং বা বক্ত্রীহায়াম্ ॥

নাভিতে প্রাণবায়ুর স্থিতি। হাস ব্যাহত হোলে ‘নাদ’ তথা শব্দের সৃষ্টি হয়—“হাসং নাদমাপত্ততে”। ‘নাদ’ অর্থে শব্দ। দার্শনিক দৃষ্টির পরিপ্রেক্ষিতে নাদ পরে শব্দরূপে পরিণত হয়েছে। গোড়ার দিকে, অন্তত ঋগ্‌বেদ-প্রাতিশাখ্যের সময়েও ‘নাদ’ অর্থে হাস বা বাতাসের দ্বারা আহত শব্দকেই বুঝাতো। পরে আন্তর অহুভূতির মাধ্যমে কারণরূপে তা রূপায়িত হয়েছিল।

ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের ত্রয়োদশ পটলের ৪২ থেকে ৫০ শ্লোকগুলিই সঙ্গীতের

উপাদান বুগিয়েছে, তাই সেগুলিই এখানে বিশেষভাবে উল্লেখ করব।  
ককেন্দ্রপ্রতিশোধ্যকার শৌনক উল্লেখ করেছেন,

ত্ৰীণি মন্ত্ৰঃ মধ্যমমুত্তমং চ

স্থানান্তাহঃ সপ্তম্যানি বাচঃ ॥

ভাস্কর উবট বলেছেন: “বাচত্ৰীণি স্থানানি সপ্তম্যানি সপ্তময়া কেবু  
স্থানেষু তানি সপ্তময়ান্ভাছরাচাৰ্যাঃ। তেবু মন্ত্ৰমুদসি বর্ততে। মধ্যমং  
কণ্ঠে বর্ততে। উত্তমঃ শিরসি বর্ততে। এতানি স্থানানি স্বরবিশেষণা-  
ন্তুপি ভবন্তি। যথা মন্ত্ৰো স্বরেণাধীয়তে। মন্ত্ৰয়া বাচা প্রাতঃসবনে শংসেৎ।  
উরসাধীয়ত ইতি”।

মন্ত্ৰ, মধ্য ও উত্তম অথবা মন্ত্ৰ (খাদ), মধ্য ও তার (উচ্চ)—যা  
পরবর্তীকালে সঙ্গীতে উদারা, মুদারা ও তারা এই তিন স্থানরূপে ব্যবহৃত  
হয়েছে। উদাস্ত, স্বরিত ও অল্পদাস্ত এই তিনটি বৈদিক গানে স্বর-রূপে  
ব্যবহৃত হোলেও পরেকার যুগে মন্ত্ৰ, মধ্য ও তার ‘স্থান’-হিসাবে যে পরিণত হয়েছে  
একথা তাদের উচ্চারণ ও ব্যবহারভঙ্গী দেখলেই স্পষ্ট বুঝা যায়। যাজ্ঞবল্ক্য,  
পাণিনি, নারদীয়, মাণ্ডুকী, লোমশী প্রভৃতি শিক্ষাগুলিতে এদের সম্বন্ধে  
বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা হয়েছে। ভাস্কর উবট মন্ত্ৰ বা খাদ স্বরের  
স্থান ‘উরস্’-এ (“উরসি”), মধ্যম বা মধ্যের স্থান ‘কণ্ঠ’-এ এবং উত্তম বা তারের  
স্থান ‘শির’-এ নির্দিষ্ট করেছেন। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে নাভিদেশে, কণ্ঠে ও  
তালুস্থলেই এই তিনটি স্বরের স্থিতি গণ্য হতে পারে।

ভাস্কর উবট নিজেই “কে তে যমা নাম” ইত্যাদি উল্লেখ ক’রে যমের পরিচয়  
জানতে চেয়েছেন। সূত্রকার বলেছেন,

সপ্ত স্বরা যে যমান্তে ।

‘যম’ বলতে স্বর বুঝায়। স্বরসংখ্যা সাতটি ও তাদের নাম ষড়্জ, ষড়ভ,  
গান্ধার প্রভৃতি লৌকিক স্বর। ভাস্করও বলা হয়েছে—“যে তে সপ্ত  
স্বরাঃ—ষড়্জষড়ভগান্ধারমধ্যমপঞ্চমধৈবতনিবাহাঃ স্বরাঃ, ইতি গান্ধর্ববেদে  
সমাদ্রাভাঃ। তথা সামস্থ—ক্রুত-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মন্ত্ৰপ্রতিশোধ্যঃ ( Cp.  
তৈ’ প্রা’ ২৩।১২ ) ইতি তে যমা নাম বেদিতব্যঃ”।

এখানে একটি লক্ষ্য করবার বিষয় যে, ভাস্কর উবট “যে তে সপ্ত স্বরাঃ”  
উল্লেখ ক’রে লৌকিক বা মার্গ-সঙ্গীতের ষড়্জাদি সাত স্বরের উল্লেখ

করেছেন ও পরে “তথা সামসু” কথাগুলির অবতারণা করে বৈদিক সামগানের কুট্টাদি সাতস্বরেরও পরিচয় দিয়েছেন। সুতরাং একথা নিশ্চিত যে, উবটের সময়ে সমাজে লৌকিক স্বরেরই মাত্র প্রচলন ছিল এবং সামগান কদাচিৎ বাগবজ্ঞে গীত হোত। তাছাড়া তিনি লৌকিক মার্গ-স্বরের ও বৈদিক সাম-স্বরের উল্লেখ করলেও তাদের উভয়ের মধ্যে কি সম্পর্ক তার কোন উল্লেখ করেন নি। আমাদের মনে হয়, প্রাতিশাখ্য যখন বেদ অথবা বেদশাখাদের শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ নির্ধারণ করে থাকে তখন প্রাচীন ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যে উল্লিখিত “যমাঃ” অর্থে বৈদিক সাতস্বর কুট্টাদির পরিচয় দেওয়াই উবটের পক্ষে উচিত ছিল। বাজবল্ক্য, নারদীয় প্রভৃতি শিক্ষাগুলিতে বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে লৌকিক বড়জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি হয়েছে দেখা যায়। এক ‘স্বরিত’ থেকেই সৃষ্টি হয়েছে সঙ্গীতের প্রধান তিনটি স্বর বড়জ, মধ্যম ও পঞ্চম—যাদের পণ্ডিত আহোবল তাঁর ‘সঙ্গীতপারিজাত’ গ্রন্থে (১৭০০ খৃঃ) বলেছেন “স্বয়ম্”—অজাত বা স্প্রাচীন স্বর। অবশ্য আজকাল সামগানে লৌকিক স্বরেরই ব্যবহার হয়, কেননা শিক্ষাকার নারদের (খ্রীষ্টীয় ২য় শতাব্দী) বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির পারস্পরিক পরিচয় দেবার পর থেকে মনে হয় সমাজবাসী মাহুস বৈদিকগানে লৌকিক বড়জাদি স্বরই ব্যবহার করে আসছে ও ক্রমশঃ পরবর্তীকালে বৈদিক স্বরগুলির প্রয়োগ লৌকিক স্বরের মাধ্যমেই চলে এসেছে।

এছাড়া আর একটি বিষয় এখানে লক্ষ্য করবার যে, “সপ্ত স্বরা যে যমান্তে” কথাগুলির উল্লেখ থাকায় ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের রচনাকালের সময়ে স্বরের বিকাশ যে সম্পূর্ণ হয়েছিল একথা বুঝা যায় এবং সমস্ত প্রাতিশাখ্যগুলিতে একথা স্বীকারও করা হয়েছে।

লৌকিক কেন, বৈদিক স্বরগুলিও বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত এই তিনভাবে উচ্চারিত অর্থাৎ গীত হোত। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যকার তাই উল্লেখ করেছেন,

তিস্ত্রো বৃত্তীরূপদিশস্তি বাচো,

বিলম্বিতাং মধ্যমাং চ দ্রুতাং চ ॥

অবশ্য ভাষ্যকার উবট বালক তথা ছাত্রদের পক্ষে বেদাধ্যয়ন ও শিক্ষকদের পক্ষে ছাত্রদের অধ্যাপন-বিষয়েই দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত ক্ষণভেদ স্বীকার করেছেন। অথবা সূত্রকারের অভিমত অনুসারে দেখা যায় যে, ৪৭ সংখ্যক “বৃত্ত্যন্তরে কর্মবিশেষমাহঃ” সূত্রের মর্মানাদি অনুযায়ী বিলম্বিত ভাবে বা লয়ে

‘প্রাতঃসবন’, মধ্যম ধারায় ‘মাধ্যম্নিন’ ও জুত ধারায় ‘সবন হোমাদি’ কার্য করিতে প্রাচীন আচার্যেরা উপদেশ দিয়েছেন। অবশ্য এই ধারাই ক্রমশঃ পরে সঙ্গীতে প্রবেশ করেছিল, কেননা বেদপাঠ, বেদাধ্যাপন ও বৈদিক ষাণাদি-কার্যে মাত্রাক্রমকে অনুসরণ ক’রে যেমন অভ্যাসে জুত, প্রয়োগে মধ্য ও শিষ্যদের উপদেশদান-কালে বিলম্বিত নয় বা কণের উপদেশ দেওয়া হয়েছিল তেমনি কণমাম্য রক্ষার জন্তে মাত্রার ব্যবহারও প্রচলিত ছিল। যেমন, ৪৮ সংখ্যক সূত্রে বলা হয়েছে : “মাত্রাবিশেষঃ প্রতিবৃত্ত্যুপৈতি”। আচার্য উবট এটির ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : “বৃত্তিঃ বৃত্তিঃ প্রতিবৃত্তি মাত্রা বিশেষো মাত্রাধিক্যমুপৈত্যাগচ্ছতি। জুতায়ঃ বৃত্তৌ যে বর্ণান্তে মধ্যমায়ঃ ত্রিভাগাদিকা ভবন্তি। তথা মধ্যমায়ঃ যে বর্ণান্তে বিলম্বিতায়ঃ ত্রিভাগাদিকা ভবন্তি। চতুর্ভাগাদিকা ভবন্তীত্যেক ইতি”। ঠিক এর পরই ৪৯ সংখ্যক সূত্রে ঋষি শৌনক উল্লেখ করেছেন,

অভ্যাসার্থে জুতাঃ বৃত্তিঃ প্রয়োগার্থে তু মধ্যমাম্।

শিষ্যাণামুপদেশার্থে কুর্বাদ্ বৃত্তিঃ বিলম্বিতাম্ ॥

সঙ্গীতশাস্ত্রীরা যেমন সাতস্বরকে পশুপক্ষীদের অস্তিম স্বর থেকে সৃষ্ট বলেছেন, সূত্রকার শৌনকও তেমনি মাত্রার পরিমাণ নির্ণয় করেছেন পশুপক্ষীদের ডাক থেকে। যেমন, নীলকণ্ঠ পাখীর (চাব) ডাক বা শব্দ একমাত্রা পরিমাণ, বায়স বা কাকের শব্দ দু’মাত্রা ও শিখীর বা ময়ূরের শব্দ তিন মাত্রা পরিমাণ।

চাষস্ত বদতে মাত্রাঃ দ্বিমাত্রাঃ গায়সোহব্রবীৎ।

শিখী ত্রিমাত্রো বিজ্ঞেয় এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ ॥

“এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ”—এভাবেই পশুপক্ষীদের ডাক বা শব্দের কণ-পরিমাণ অনুসরণ ক’রে মাত্রার সৃষ্টি হয়েছিল।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ১৬শ পটল (পরিচ্ছেদ) আরম্ভ হয়েছে ছন্দপ্রসঙ্গ নিয়ে। গায়ত্রী, উষ্ণিক্, অম্বষ্টুপ্, বৃহতী, পণ্ডুক্তি, ত্রিষ্টুপ্, জগতী এই সাতটি ছন্দ বেদপাঠে তথা বেদাভ্যাসে দরকার। এই ছন্দগুলি সামগানে ব্যবহৃত হোত। কি দেবতা ও কি অসুর উভয়েই এই সাতটি ছন্দ ব্যবহার করতেন—“দৈবান্তপি চ সপ্তৈব” (১৬৩), “সপ্ত চৈবাসুরাণ্যপি” (১৬৪)। এসব দেবতা ও অসুরের মর্মকথা ইতিহাসে প্রসিদ্ধ; পুরাণ রূপক বর্ণনায় এ’হট্টকে ফেনাইত ও স্থানে স্থানে বিকৃত করছে। আমরা জানি, ব্রাহ্মণ্যধর্ম যখন প্রবল হোয়ে উঠেছিল,



কৌতুক্য তখন দাস অথবা শূত্র, আবার বৌদ্ধধর্ম যখন প্রবল হোল ব্রাহ্মণেরা তখন দাস ও শূত্র হিসাবে গণ্য ছিলেন। হুতবাং সামাজিক স্বত্বের ইতিকথা সকল যুগেই ছিল এবং এখনও ছদ্মবেশে আছে। মোটকথা বোড়শ অধ্যায়টী ভক্তের অক্ষর-সংখ্যা ও গঠন নিয়েই আলোচিত হয়েছে।

প্রাতিশাখ্যে ছন্দগুলির অধিদেবতাও কল্পনা করা হয়েছে যেভাবে পরবর্তীকালে সঙ্গীতের স্বর এবং রাগের দেবতা কল্পিত হয়েছিল। ভারতবর্ষের সকল-কিছুর মর্মকথাই আধ্যাত্মিকতায় পূর্ণ, অধ্যাত্ম সম্পদ ও ধর্মাত্মত্বটিকে সে কোনরূপেই কোন-কিছু থেকে বাদ দেয় নি এবং সেজন্তেই দেবতা, বর্ণচাতুর্ঘ ও রসসম্পূর্ণ প্রভৃতির কল্পনা সে করেছে সমস্ত-কিছুর পিছনে। যেমন ১৭ পটলের ১০ম সূত্রে বলা হয়েছে “বিচ্ছন্দা বায়ুদেবতা”। বর্ণপ্রসঙ্গে উল্লিখিত হয়েছে (১৭।১৪)—

শ্বেতং চ সারঙ্গমতঃ শিশঙ্গং কৃষ্ণমেব চ।

নীলং চ লোহিতং চৈব সূর্য্যামিব সপ্তমম্।

অরুণং শ্রামগৌরে চ বজ্রং বৈ নকুলং তথা।

অর্থাৎ শ্বেত শঙ্খবর্ণ গায়ত্রীছন্দ ইত্যাদি। গোপথব্রাহ্মণ, শাখ্যায়ণশ্রৌতসূত্র তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য, বাজসনেয়ীপ্রাতিশাখ্য, আশ্বলায়নশ্রৌতসূত্র প্রভৃতিতেও স্বর, স্থান, ছন্দ প্রভৃতি সম্বন্ধে কিছু-কিছু আলোচনা আছে।\*

\* এখানে উল্লেখযোগ্য যে, ১৩৭ পৃষ্ঠায় ও আগে আমরা যে আলোচনা করেছি—গোড়টুকুর ব্রহ্মপ্রাতিশাখ্যকে পানিনীর অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী গ্রন্থ বোলে অভিন্নত প্রকাশ করেছেন এবং পণ্ডিত বোঙ্ক-মুলার তা স্বীকার করেন নি, কিন্তু ব্রহ্মপ্রাতিশাখ্যের কয়েক জায়গায় স্ববি শৌনক ব্যাড়া বা ব্যালির নামোল্লেখ করেছেন দেখা যায়। যেমন, ৩৭ পটলের ২৮ সূত্রে আছে : “ঊত্তে ব্যালিঃ সমধরে”। উইট বলেছেন : ব্যালিচার্চার উত্তে অন্তো মাতে \* \*।” ১৩৭ পটলের ৩৭ সূত্রে আছে : “ব্যালিনানিকামমুনানিকং বা”। উইট বলেছেন : “ব্যালিচার্চার সর্বসমুদারং” প্রভৃতি। শাকলা, শাকটায়ন, গৌতম প্রভৃতি আচার্যদের মতন ব্যাড়া বা ব্যালির নামোল্লেখও ব্রহ্মপ্রাতিশাখ্যে থাকার শৌনককে ব্যাড়া বা ব্যালিরও পরবর্তী বা সমসাময়িক আচার্য ও ব্রহ্মকর বোলে মনে করার যে কারণ নাই তা বলা যায় না।

## সপ্তম অধ্যায়

### সামপ্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্রে সঙ্গীত

‘পুষ্পসূত্র’ সামবেদের প্রাতিশাখ্য। এর রচয়িতা পুষ্পর্ষি। পুষ্পর্ষিকে অধিকাংশ মনীষী ঋকতন্ত্রের গ্রন্থকার ঔদভ্রজীর সঙ্গে অভিন্ন বলেন। পণ্ডিত স্যর্যকান্ত শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন : “A treatise on the SV. by the name *Puspasutra*, where the word ‘*puspa*’ is strongly suggestive of Puspayasas ( Puspayasas Audavraji ) and the suggestion is strengthened by the colophon of a MS. which reads : ঔদভ্রজীকৃতং পুষ্পসূত্রম্”। তাছাড়া তিনি আরো স্থলপটভাবে লিখেছেন, যে-ঔদভ্রজী ‘ঋকতন্ত্র’ রচনা করেছেন তিনিই ‘সামতন্ত্র’, ‘পুষ্পসূত্র’ ও ভাষার ওপর একখানি ব্যাকরণও রচনা করেছেন ( “who also wrote *Sama-tantra*, *Puspasutra*, and a grammer on *bhasa*” )। অবশ্য এ-সম্বন্ধে আমরা ‘ঋকতন্ত্রে সঙ্গীত’ আলোচনায় উল্লেখ করেছি।

ডাঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্কণের মুখবন্ধে (Introduction, chapt. II, p. XIII) ‘পুষ্পসূত্র’-কে একটি সামগীতের চয়নগ্রন্থ বলেছেন। তাঁর অভিমত যে, ‘পুষ্পসূত্র’ উহ ও উহগানগুলির প্রবর্তনকালের চেয়েও প্রাচীন ( “we have now to prove our assertion that even the *Puspasutra* is older than *Uha* and *Uhyaganas*” )। তবে সকল মনীষী এই মত গ্রহণ করেন না ( “an assertion not accepted by all scholars” )। ‘পুষ্পসূত্র’ সম্বন্ধে ডাঃ কালাণ্ডের অভিমত যে,

“It is highly probable that amongst the Samavedic Brahmins in early times certain rules were established and handed down by oral tradition for the adaptation ( the *uha* ) of the samans in the *grame-* and *aranyageya-ganas*, that these rules were atlast collected and arranged in a book ( our *Puspasutra* ) \* \* .”

এছাড়া ডাঃ কালাণ্ড আরো উল্লেখ করেছেন ( পৃ° XVII ) : “These rules for adaptation were then fixed and systematically arranged in a special book : the *Puspasutra*”। কিন্তু সাম-গানগুলিকে পুষ্পসূত্রের নির্দেশ অনুযায়ী তাড়াতাড়ি ব্যবহারোপযোগী

কবীর ভ্রাত্তে আরো দুখানি বই ‘উহগান’ ও ‘উহরহস্তগান’ রচিত হয়েছিল। উহগানকে তিনি গ্রামেগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত স্বল্পেয় উপযোগী সামগানের ও উহরহস্তগানকে অরণ্যেগেয়গানের অন্তর্গত দ্বন্দ্বীয় সামগানের পুস্তক বলেছেন। শেষোক্তকে তিনি সুপ্রাচীন সামবেদ-সাহিত্যের ইতিহাস বোলেও উল্লেখ করেছেন ( “This is according to my view the history of the oldest Samavedic texts” )।

পুষ্পসূত্রের ভাষ্য রচনা করেছেন পরবর্তী যুগে অজাতশত্রু। প্রকৃতপক্ষে ৫ম প্রপাঠক থেকে অজাতশত্রু “ত্রীসামবেদায় নমঃ” বোলে তাঁর ভাষ্য আরম্ভ করেছেন। পুষ্পসূত্রে দশটি মাত্র প্রপাঠক বা অধ্যায় আছে, তাদের মধ্যে নবম প্রপাঠকেই সামগান-সম্বন্ধে বিশেষভাবে বর্ণনা আছে।

উহগান পুষ্পসূত্রের অনেক পরে রচিত হয়েছে—এই মতবাদ ডাঃ কালাণ্ড-প্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা স্বীকার করলেও উহ ও রহস্তগানের বিবরণ এবং উদাহরণও পুষ্পসূত্রে বড় কম নেই। পুষ্পসূত্রের অষ্টম প্রপাঠকের পঞ্চমী কণ্ডিকায় উল্লেখ আছে : “উহগানে যোনিবংশরাঃ”। অজাতশত্রু এর ভাষ্যে বলেছেন : “উহগানে যোনিবংশরা ভবন্তি ইতি প্রকৃত্যাপদেন কৃতং উহগীতো যোনিবংশরাঃ ক্রুষ্টাদয়ঃ”। ক্রুষ্টাদয়ের ‘আদি’ বলতে প্রথম, দ্বিতীয় প্রভৃতি স্বর। এছাড়া ২ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকায় যে ৩য় শ্লোকটি পাওয়া যায় ডাঃ বার্গেল ও মনীষী সাইমনের অভিমতে, সেটি সম্পূর্ণভাবে পুষ্পসূত্রে উহগানেরই নির্দেশ হিসাবে বুঝতে হবে। যেমন,

সন্ধিবৎপদবদগানমম্মার্তাবমেব চ।

প্রশ্নেবাশ্চাথ বিশ্লেষা উহে হ্বেবং নিবোধত ॥

প্রক্ষেয় সূর্যকাস্ত শাস্ত্রী তাই বলেন :

“We know that the *Pratisakhya*s, which teach how to turn the *padas* into *Samhita*, are centuries later than the *Samhitas*, and the same may be said with regard to the *Puspasutra*. In reality, these treatise belongs to the third strata of the Samavedic literature, i e., the analytic literature, which consisted of *Riktantra*, *Samatantra*, *Aksaratantra* and numerous other works”<sup>১</sup>

পুষ্পসি ও ভাষ্যকার অজাতশত্রু উভয়েই রাণায়নীয়, শাঠ্যায়ন, তাত্ত্বব্রাহ্মণ

প্রভৃতিতে বিহিত উৎসীতির বা বিভিন্ন শাখায়ায় প্রযুক্ত স্বরভেদের কথা উল্লেখ করেছেন। ‘গণগীতি’-র (একসঙ্গে অনেকের গান গাওয়ার পদ্ধতি) প্রচলন পুষ্প-সূত্রের সমাজে ছিল (“অত্র গণগীতিভ্যঃ”)। ‘স্তোত্র’ গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয় এই উভয় গানেই প্রচলিত ছিল। গান গাওয়ার রীতি-নির্দেশেরও পরিচয় পাওয়া যায়; যেমন নবম প্রপাঠকের ১ম কণ্ডিকায় ( পৃ ১২৫ ) “অথ বিকল্পা” প্রভৃতি বাক্যের ভাষ্যে অজাতশত্রু উল্লেখ করেছেন : “\* \* ইদানীং বিকল্পা উচ্যন্তে ভাবশেষঃ চ, একস্মিন্ পাদে দ্বিধা গীতিদৃশ্রুতে, তত্র কিমুভয়প্রকারস্তাপি গানস্ত যুগপৎপ্রয়োগো ভবতি ” ইত্যাদি।

পুষ্পসূত্রের ২ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকাটি সঙ্গীত-উপাদানের পক্ষে বিশেষ প্রয়োজনীয়। বিশেষ করে ৮য় এবং ২ম শ্লোক দু’টির দান অপরিমেয়। পুষ্পসূত্র উল্লেখ করেছেন,

এতৈর্ভাবৈশ্ব গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্।

পঞ্চশ্বেব তু গায়ন্তি ভূয়িষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥

সামানি ষট্শ চাত্তানি সপ্তশ্চ ষে তু কোথুমাঃ।

উনানামগ্ৰথাগীতিঃ পাদানামধিকাশ্চ যে ॥

ভাষ্যকার অজাতশত্রু এ’দুটি শ্লোক নিয়ে বিশেষ কোন আলোচনা করেন নি, কেননা এদের অর্থ সুপরিষ্কৃত ও সহজ। চারটি বেদেরই বিভিন্ন শাখা ছিল এবং ‘প্রতিশাখায়াং ভব’—প্রতিশাখাই তার চাক্ষুষ প্রমাণ। বেদের শাখাবৈচিত্র্য থেকে বুঝা যায় যে, সকল মাহুঘের মনের বিকাশ কোনকালেই এক রকম নয়, সুতরাং বৈদিক সমাজেও রুচিভেদ ছিল এবং এই রুচিভেদ থেকেই সম্প্রদায়ভেদ সৃষ্টি হয়েছিল। গোত্র, বংশ ও শ্রেণী অনুসারে সামাজিক ও ব্যবহারিক রীতিনীতি ভিন্ন ভিন্ন হয় এবং তদনুযায়ী উপাস্ত, উপাসনা এবং লক্ষ্য ভিন্ন হওয়া স্বাভাবিক। এভাবে একই সমাজের লোক বেদমাত্রকে অনুসরণ করলেও রুচির মাপকাটিতে বেদের অনেক-কিছুকে তারা ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গ্রহণ করে ও তদনুযায়ী একই বেদের বিভিন্ন শাখা সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক। তাছাড়া বৈদিক মন্ত্রগুলির পঠনপাঠন ও যাগকর্মে ব্যবহার করার মধ্যেও অনেক নিয়মকানুন ছিল এবং উচ্চারণ ও অমুষ্ঠানের অনেক বিচিত্র রূপেরও সৃষ্টি হয়েছিল। কাজেই যজ্ঞকার্ষে গীত সামগানের রীতিও ভিন্ন ভিন্ন শাখানুসারী সম্প্রদায়ে বিভিন্ন হয়েছিল : বিভিন্ন হয়েছিল মন্ত্র-প্রয়োগে,

অবস্থিত। এ গানে স্বরসংখ্যার ব্যবহারে। পুশ্কারি ‘সৰ্বাঃ স্বরাঃ’  
বোধে কোম্পানী, রাগায়নী, জৈমিনী প্রভৃতি শাখার নামোল্লেখ করেছেন।  
এছাড়া বাজসনে, শোমকে, গৌতমী প্রভৃতি শাখার নামও পাওয়া যায়।  
শিক্ষাকার নারদ তাঁর নারদীশিকায় (১১—১১) কয়েকটি শাখা ও শাখাভেদে  
স্বরকে প্রয়োগ-বৈচিত্র্যের উল্লেখ করেছেন,

কঠকলাবপ্রভৃতেষু তৈত্তিরীয়াস্বরকেষু চ ।

ঋগেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ ॥

ঋগেদস্ত দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ততে ।

উচ্চমধ্যমসন্থাতস্বরো ভবতি পার্থিবঃ ।

তৃতীয়প্রথমকুট্টো ন কুর্বন্ত্যাস্বরকাঃ স্বরান্ ।

দ্বিতীয়ান্তান্ত মন্ত্রাঃ তাং তৈত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্ ॥

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর তাঁর শিক্ষাভাষ্যে লিখেছেন : “কঠাদিশাখাস্থ ঋগেদে  
সামবেদে চ ঋগ্‌যজুৰ্ভাঃ সামিকস্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ  
পাঠোৎসর্গার্থে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরোঋগেদেইগুক্রিয়মাণাববধার্থে কুট্টপ্রথমস্বর-  
সমুদায়ানুসারেণ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহা ॥ কুট্টঃ উচ্চঃ মধ্যমঃ প্রথমঃ  
স্বরঃ ১০ । তৃতীয়াদিষু স্বরানুসারেণাস্বরকাণাং বা পাঠঃ দ্বিতীয়ান্তান্তানুসারেণ  
তৈত্তিরীয়াণাং সান্নি তু সপ্ত স্বরা ভবন্তীত্যাহ” ১১

প্রথমস্ত দ্বিতীয়স্ত তৃতীয়োহথ চতুর্থকঃ ।

মন্ত্রঃ কুট্টো হ্যতিস্বার এতান্ কুর্বন্তি সামগাঃ ॥

দ্বিতীয়প্রথমাবেতো তাণ্ডিভান্নবিনাঃ স্বরো ।

তথা শাতপথাবেতো স্বরো বাজসনেয়িনাম্ ॥

এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্ববৈদিকাঃ ।

ইত্যেতচ্চরিতঃ সৰ্বং স্বরাণাং সার্ববৈদিকমিতি ॥ ১২-১৪

ভাষ্য—“ছন্দোগানাঃ বাজসনেয়িনাং চ ব্রাহ্মণো গাথাস্বরো প্রথমদ্বিতীয়ো  
ভুক্ত ইত্যাহ ১২ । তাণ্ড্যপঞ্চবংশাদিকং ব্রাহ্মণং কোথুমানয়োহদীয়স্ত ইতি  
তাণ্ডিনঃ ভান্নবিনঃ ছন্দোগা এব বাজসনেয়িনাম্ ১৩ । সৰ্ববেদেষু ভবং চরিত্ত্বং  
স্বরিতম্” ১৪

মোটকথা শিক্ষাকার নারদের বক্তব্য এই যে, বৈদিক প্রথমাদি স্বর সাতটি,  
কিন্তু বেদের বিভিন্ন শাখার অনুসারীরা সকলেই সাতটি স্বর গানে ব্যবহার

করতেন না। কঠাঙ্গি শাখা, ঋষেদী, সামবেদী, তৈত্তিরীয় ও আহাবকেরা মাত্র প্রথম স্বর (বা লৌকিক সঙ্গীতের মধ্যম স্বর তাই) গানে ব্যবহার করতেন। কিন্তু ভাষ্কর উল্লেখ করেছেন—কঠাঙ্গিশাখ্য, ঋষেদে, সামবেদে ও বজ্রবেদে সামগরা সামিকস্বর ব্যবহার করতেন। তাঁরা প্রথম-স্বর অহুসারে তাঁদের বেদপাঠ নির্ধারণ করতেন। পুনরায় তাঁরা ঋষেদে প্রথম-স্বর অহুসারে ও লৌকিক ব্যবহারে গানে ক্রুষ্ঠ ও প্রথম-স্বরহুটী প্রয়োগ করতেন। ঋষেদীরা আবার দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বরহুটী ব্যবহার করতেন; এছাড়া উচ্চ ক্রুষ্ঠ এবং প্রথম স্বর দুটীতেও তাঁরা গান করতেন। আহাবকেরা গানে তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ঠ স্বর তিনটি এবং সামগরা ও তৈত্তিরীদেরা চারটি স্বর ব্যবহার করতেন। ছন্দোগ বা ছন্দোগানকারী ও বাজসনেয়িরা তাঁদের গাথায় প্রথম ও দ্বিতীয় স্বরহুটী; তাণ্ডিভান্ন, শাতপথ ও বাজসনেয়িয়ারা গানে প্রথম ও দ্বিতীয় স্বরহুটী মাত্র ব্যবহার করতেন।

মোটকথা সামপ্রাতিশাখ্যের সময়ে সাতটি স্বরই সামগানে ব্যবহৃত হোত। প্রাতিশাখ্যে বিশেষ কোন বাস্তব ও নৃত্যের কথা উল্লেখ না থাকলেও একথা সহজেই অনুমান করা যায় যে, বৈদিক সমাজে বিভিন্ন বকমের বীণা, তার- ও তাঁতযন্ত্রের প্রচলন ছিল। বাস্তব সঙ্গ তাল রক্ষা ক'রে সামগরা গমন করতেন আর তাঁদের পুরনারীরা কব্রতালি দিয়ে যজ্ঞবেদীর চারপাশে যে নৃত্য করতেন সে সকলের নজির পাওয়া যায় ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে। অধ্যাপক সিলভা লেভি (Prof. S. Levi) সামবেদের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন :

"\* \* the art of music had been fully developed by the Vedic age. Moreover the Rigveda (I. 92. 4). already knows maidens who decked in splendid raiment, dance and attract lovers, and the Atharva-veda ( XII. 1. 41 ) tells how men dance and sing to music".\*

অধ্যাপক কিথ উল্লেখ করেছেন যে, মহাব্রত-উৎসবে পুরনারীরা যজ্ঞাঙ্গির চারদিকে নৃত্য করতেন শস্ত্রোৎপাদন ও বৃষ্টি আনার জন্তে। শাখ্যায়ন-গৃহ্যসূত্রে ( ১।১।১৫ ) আছে : বিবাহ-উৎসবে পুরনারীরা নৃত্য করতেন, সেই নৃত্যের সঙ্গে থাকত নানারকমের বাগবদ্ব। অধ্যাপক কিথ তাই লিখেছেন,

২। (ক) অধ্যাপক কিথ : *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924), pp 15-16.

(খ) ঋষেদের ( ১৯২৪ ) দ্বারা আছে : "অগ্নি পেশাঙ্গি বসন্তে নৃত্যবিদ্যা", অর্থাৎ ঋষি বসন্তকীর্ত্তার রূপ প্রকাশ করছে। 'বসন্তকীর্ত্তি' শব্দ থাকার জন্তে নৃত্যকলায় অহুসীন যে বৈদিক সমাজে ছিল তার প্রমাণ পাওয়া যায়।

"Thus at the Mahavrata maidens dance round the fire as a spell to bring down rain for the crops, and to secure the prosperity of the herds. Before the marriage ceremony is completed ( *Shankhyana-Grihyasutra*, I. 11. 5 ) there is dance of matrons whose husbands are still alive, \* \* and dancers are present who dance to the sound of the lute and the flute, dance, music, and song fill the whole day of moving".\*

ডা: কালাঙ ও 'পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্গণ' গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

"Behind the Choristers \* \* the wives of the Yajamanas take their seat ; each of them has two instruments, a *kandavina* and a *picchora* ; on these they play all together alternately, first on the *kandavina*, then on the *picchora*. The *kandavina* is a flute of bamboo, the *picchora* a guitar, which is beaten by means of a plectrum, Laty. IV. 2. 5-7, Drahy. XI. 2. 6-8. The Jaim. br. (cp. 'Das Jaiminiyabrahmana in Auswah!' No. 165) enumerates the following instruments : *karkari*, *alabu*, *vakra*, *kapisirsni*, *aisiki*, *apaghatalika* (cp. Ap., below), *vina kasyapi* (cp. Ath. S. IV. 37. 4 : *aghatah karkaryah* 'cymbals and lutes', Whitney ). Ap. XXI. 17. 6, 19 names three instruments : *apaghatalika*, *tambakavina* and *picchola* : the second is according to R. Garbe ( see his Introduction to Ap. vol. III, page VIII ) a tamil guitar. Baudh. XVI. 20 266. 9-10 ; 267. 9-10 names also three instruments : *aghata*, *picchola* and *karkarika*, on which cp. the Karmantasutra (Baudh. XXVI. 17. s. f. ) ; Sankh. XVII. 3. 12 has : *ghatakarkarir avaghatarikah kandavinah picchora iti*, read perhaps *agahatarir avaghata*, etc ; but the following passage ( sutra 15-17 ) is rather uncertain."\*

৩। (ক) কথি : *The Sanskrit Drama* ( 1924 ), p. 26 ; (খ) ম্যাকডোনেল : *Sanskrit Literature*, p. 347.

৪। (ক) ডা: কালাঙ : *Panchavimsa-Brahmana* ( Calcutta, 1931 ), p. 86 ;

(খ) এ ছাড়া 'শততন্ত্রী-বীণা'-র উল্লেখ ত্রাঙ্কণে আছে। পরবর্তীকালে শততন্ত্রী-বীণার নাম হয় 'কাভ্যারনী-বীণা'। ডা: কালাঙ এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : "It is provided with a hundred strings, man, forsooth, has a life of a hundred years, has a hundred powers ( Verse 6. 12 )। ত্রাঙ্কণের যুগে হতরং বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণার প্রচলন ছিল। ডা: কালাঙ 'Hundred powers' শব্দ দুটির অর্থ করেছেন : "Female slaves, at least five, at highest fifty or twenty-five",—কমের পক্ষে ৫ জন এবং বেশীর ভাগ ৫০ অথবা ২৫ জন দাসী বীণা বাজাত। এ'ছাড়া ডা: কালাঙ তাঁর সংপাদিত পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্কণে বীণা সম্বন্ধে আরো উল্লেখ করেছেন : "Cp. Jaim. br. II. 45, 418, Kath. XXXIV. 5 : 39. 10 ; TS. VII. 5. 9. 2.—The *vina* is an instrument of wood, according to Sankh. consisting of a kind of crate and handle ( cross-bar ? ) ; it is covered with the skin of a red ox, hairs on the outside, it has ten holes at its back side, over each of which ten

অনেকের ধারণা যে, সামগানের যুগে গানের সঙ্গে বাস্তব ও নৃত্যের সহযোগিতা ছিল না, আর সেজন্যে সামগানকে 'সঙ্গীত' আখ্যা দেওয়া সমীচীন নয়। কিন্তু এ'ধারণা ঠিক নয়, কেননা 'সঙ্গীত'-শব্দটির সার্থকতা নৃত্য, গীত ও বাস্তবের সমন্বয়ে সাধিত হয়, আর বৈদিক সমাজে সামগর্য ও গান করতেন ছন্দ ও তালের সমতা রক্ষা ক'রে, গানের সঙ্গে থাকত বিভিন্ন বাস্তব ও বৈশিষ্ট্যগত সময় নৃত্য, সুতরাং তিনের সমন্বয়ে সামগানও 'সঙ্গীত' নাম পাবার যোগ্য অধিকারী। এ'ছাড়া বাজসনেয়সংহিতায় পুরুষমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে দেখা যায়, ১৮৪ জন বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষকে হত্যা ক'রে তাদের অধিদেবতাদের উদ্দেশ্যে অহুতি দেবার কথা আছে। সেখানে শব্বের উদ্দেশ্যে একজন গায়ককে, নৃত্যের উদ্দেশ্যে একটা পাখীকে, গানের উদ্দেশ্যে একজন অভিনেতাকে, উৎসবানন্দের উদ্দেশ্যে একজন বীণাবাদককে, ক্রন্দনের উদ্দেশ্যে একজন বংশীবাদককে বলি দেবার ও উৎসর্গ করার উল্লেখ আছে। ডাঃ উইটনারনিজ্ তাঁর 'ভারতীয় সাহিত্যের ইতিহাস'-প্রসঙ্গে লিখেছেন,

"No less than one hundred and eighty-four persons are to be slaughtered at this Parusamedha, there being offered, to give only a few examples, 'to Priestly Dignity a Brahmin, \* \* to Noise a singer, to Dancing a bard, to Singing an actor, \* \* to the Joy of Festival a lute-player, to Cry a flute-player \* \*'"

অবশ্য পণ্ডিত হিলত্র্যাও এই পুরুষমেধযজ্ঞে নরবলির কাহিনীকে রূপক বোলে অভিমত প্রকাশ করেছেন। পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গও অগ্রভাবে লিখেছেন :

"There can be no doubt that the ritual is a mere priestly invention to fill up the apparent gap in the sacrificial system which provided no place for man."\*

strings are fastened; these strings are manufactured of *munja* or *darbha* grass. The strings are touched by the Udgatri by means of a reed of a piece of bamboo (with its leaves), that is bent of itself (not by the hand of man) : *indrenataya* (var *indrana*) *isikaya*, Jaim. br., and from this text the word is taken over by Lacy. Drahya. \* \* Udgatri does not properly play on this instrument, having touched the strings \* \* with the plectrum he orders a Brahmin to play on it; Drahya, XI. 1. 1-16; cp. Ap. XXI. 18. 9; Sankh. XVII. 3. 1-11."—*Panchavimsa-Brahmana* (Cal. 1931), p. 88.

\*। Vide ডাঃ উইটনারনিজ্ : *A History of Indian Literature* (1927), Vol. I, p. 174.

•। Ibid., p. 175.



স্বাক্ষোপ্য ঋগ্বেদেও ( ১।১২।৪ ) 'হি' শব্দের সৃষ্টিপ্রসঙ্গ বলা হয়েছে :  
 "ঋষিবেদঃ বহিঃশব্দমাগেন তৌক্তমাণাঃ সংরক্তাঃ সঙ্গতিঃ,"—অর্থাৎ আরম্ভ বক্তব্যের  
 'বহিঃশব্দমাণ' নামক উদ্ভববিশেষের দ্বারা সৃষ্টি করতে উদ্ভূত উদ্গাতৃগণ কোন  
 সময়ের সংলগ্নভাবে পরিক্রমণ করেন। মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ বাবু এর  
 ইংরেজী অনুবাদ করেছেন : Just as the men who are going the  
 'Buddhispavamana hymn move round linked to each others.'  
 স্তব্রাং বক্তব্যের উদ্গাতৃগণ গানের সঙ্গে-সঙ্গে মণ্ডলাকারে নৃত্য করতেন এবং  
 স্তব্রাং অনুগামী যে বিভিন্ন বাস্তবীকৃত তারও যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়।  
 অতএব এম. রামকৃষ্ণ কবিও বৈদিক সামগানে নৃত্য-গীতের উল্লেখ করে বলেছেন,

"\* \* a careful examination of the Vedic rites and *sikshas* thereupon  
 drives one to the irresistible conclusion that the origin of Indian music  
 lay in certain rites where the priest and the performer chant some  
*gathas* alternately while the wife (*yajamani*) plays on *vina* and the  
 closing of the sacrifice was enjoined with the conduct of a peculiar  
 dance. The kind of *vina* mentioned for the above purpose is called  
 "*picchla* and in another place it is called *Audumvari* (ঔদুম্বরী) that is  
 "made of *Udumbara* wood.""

অবশ্য 'পিচোলা' ও 'ঔদুম্বরী' বীণাতুটির উল্লেখ বৈদিক সাহিত্যে পাওয়া যায়,  
 কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শিক্ষাকার নারদ মাত্র দারবী ও গাত্রবীণা এবং  
 ঔৎপদবর্তী নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কেবল চিত্রা ও বিপক্ষী-বীণা তুটির নামোল্লেখ  
 করেছেন, অথচ তাঁরা যে বৈদিক সামগানে ব্যবহৃত বীণাতুটির সম্বন্ধে  
 জানতেন না—তাও বলা যায় না, স্তব্রাং তাঁদের বীণাসম্বন্ধে বর্ণনা-প্রণালী  
 রহস্যপূর্ণ বোলে মনে হয়। ভবিষ্যতে ঐকান্তিকী গবেষণার পরিপ্রেক্ষিতে যন্ত্র-  
 সঙ্গীতের ইতিহাস লিখিত হোলে এ-রহস্য আরো উদ্ঘাটিত হবে আশা করি।

ব্রাহ্মণ, সংহিতা, কল্প অথবা শ্রৌতসূত্রাদির কথা ছেড়ে দিলে স্প্রাচীন  
 হিন্দুসাহিত্য অধেদেই আমরা নৃত্য, গীত ও বাস্তবের সম্পর্ক উল্লেখ পাই।  
 'ধেমন' অধেদেই ১ম মণ্ডল ১০ সূক্ত ১ম অঙ্কে আছে,

গায়ন্তি স্বা গায়ত্রিগোহর্চস্তুর্কর্মকিণঃ।

ব্রহ্মণস্বা শতক্রত উদ্গায়ন্তি যেমিরে ॥\*

১। Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, vol. III, July 1928, pt 1, p. 20.

২। Cf. 'কথেন-সংহিতা' (ঐশ্বর্য শর্মা-সংপাদিত, ১৯৫০), পৃঃ ৫

করে, নর্তকেরা যেমন বংশগতক উন্নত করে, স্তম্ভিকারেরা-ভেদসি-ভেদস্বরক উন্নত করে।

আচার্য সায়ণ উল্লেখ করেছেন : “বংশমিব যথাবংশোৎপত্ত্যন্তঃ সিন্ধিনঃ প্রোচ্যঃ বংশঃ উন্নতঃ কুব্ধিতি । যথা বা সঙ্গারগাভিনঃ স্বকীয়ং কুলং উন্নতঃ কুব্ধিতি তৎ এতাস্থচঃ যাক্ এবং ব্যাচষ্টে—পায়স্তিস্থগায়জিগঃ প্রার্জন্তি স্তেহকস্যক্ষিপঃ। ব্রাহ্মণাশাশতক্রত উত্তেমিরে বংশমিববংশোবনশয়ো ভবতি বননাম্ভুত ইতি বেতি ।”

এথেকে বুঝা যায়, ঋত্বিক ও সামগরা সামগান করতেন যজ্ঞের চারদিকে বসে ; তাঁরা অর্চনা করতেন ও নর্তকেরা নৃত্য করতেন । নৃত্যের সময় বংশদও উন্নত করে নৃত্য করার প্রথা ছিল । হরিদাস পালিত, মহাশয়, উল্লেখ করেছেন, আজও গভীরায়গুপে শিবের কাছে নৃত্য করার সময় লোকে বেত (বের) হাতে নিয়ে নাচে । গভীরায়ও কেউ গান করে, কেউ স্তোত্র অথবা শিব-গভীর বন্দনা-গায়, কেউ বেত হাতে নিয়ে নাচে । তাঁর মতে বৈদিক আচার্যই বর্তমান যুগে গভীরায় অন্তর্নিবিষ্ট হয়েছে ।\*

ঋকসংহিতায় ( ২।৩৪।১৩ ) বাস্তের উল্লেখও পাওয়া যায় । যেমন,

তে কোণীভিরকণেভিনাঞ্জিভী

কত্রা ঋতস্ত সদনেষু বাঙ্ধুঃ ।

রত্নগুত্র মরংগণ কোণী এবং অরুণবর্ণী অলঙ্কার-বৃত্ত হোরে জনের নিবাস-রূপ ঘেমে বর্ণিত হয়েছেন ।

আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : “কত্রাক্রত্পুত্রোত্তমকত্রঃ কোণীভিঃ শব্দকারিবীণাথ্যাবীণাকিশৈঃ” প্রভৃতি । ‘কোণী’ এক বকমের বীণা—ঋগ্বেদিক স্তোত্রগানে ব্যবহৃত হোত, কিন্তু সেই কোণীবীণা কি ধরনের ছিল, তাতে তত্ত্বীর সমাবেশই বা কতগুলি ছিল সে-সম্বন্ধে ভাষ্যকার সাযুণও, কিছু উল্লেখ করেন নি । পূনরায় ঋকসংহিতার ( ২।৪৩।৩ ) ‘কর্কবি’ নামক বাস্ত-বিশেষের উল্লেখ পাওয়া যায়,

যত্বপতন্ বদসি কর্কবির্বিধা

বুহদ্ বদেম বিদথে সুবীরঃ ।

১। Cf. ‘ঋকসংহিতা’ ( বঙ্গাই ১৮১০ ), পৃ ১১০

১০। Cf. ‘বাস্তের গভীরায়’ ( ১৩১১ সাল ), পৃ ১৭৫

যে শব্দনি, তুমি উজ্জীৱমান-কালে কর্করির বতন শব্দ কর। আমরা যেন পূজপৌত্রবৃত্ত হোয়ে এই বসন্তে প্রভুত স্তুতি করতে পারি।

আচার্য সারণ বলেছেন : “কর্করির্থা কর্করির্বদতি কর্করির্বাঙ্গবিশেষঃ অগ্ন্যধ্যাখ্যাতচরম্।” ‘কর্করি’ বাঙ্গ হোলেও সেই বাস্তবেরও কোন পরিচয় ঋকলিহিতাকার অথবা ভাস্করকার দেন নি।

অধ্যাপক ডি. এম. আপ্তে তার *Social and Economic Conditions* প্রবন্ধে বেদ, সংহিতা প্রভৃতিতে নৃত্য, গীত ও বাস্তবের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

“Music, both vocal and instrumental, and dancing continue to be among the amusements of this age ( Vedic age ).” \* \* Several professional musicians are known, and the variety of instrumental music in vogue can be referred from the types of musicians enumerated, such as lute-players, flute-players, conch-blowers, drummers, etc. Among the musical instruments known are the *aghati* ( cymbal ) to accompany dancing ( *RV* and *AV* ), drums, flutes, and lutes of various types, and the harp or lyre with a hundred strings ( *vina* ). Many other instruments, of which we cannot form an exact idea, are also named. The *Sailusha*, included in the list of victims at the *Purushamedha* in the *Vajasaneysa-Samhita*, probably means an ‘actor’ or ‘dancer’.”<sup>১১</sup>

এছাড়া সীমান্তোন্নয়ন-উৎসবে বধূকে গান করতে হোত এবং বিবাহ-উৎসবে বরও ‘গাথা’ গান করতেন। সামবেদে যে গাথা ও গান গীত হোত তার নিদর্শন পাওয়া যায় গোভিলগৃহস্থত্রে ‘বামদেবগান’-এর বেলায়। এর প্রসঙ্গে অধ্যাপক আপ্তে পুনরায় উল্লেখ করেছেন,

“In the *Simantonnayana* ceremony \* \* the wife is asked to sing a song merrily, and in the marriage ceremony the bridegroom sings a *gatha* after the treading on the stone by the bride. The vogue of the musical recitations of the *Samaveda* is responsible for the rule in the *Gobhila-Grihya-sutra* that the *Vamadevya-gana* may be sung by way of a general expiation, at the end of every ceremony. The lute-players

১১। কৌষীতকিব্রাহ্মণে (২২।৪।৫) নৃত্য, গীত ও বাস্তকে ‘শিল্পব্রহ্মণ’ বলা হয়েছে।  
—Vide বেদটেক্সট : *Indian Culture through the Ages* (1928), p. 58.

১২। (ক) *The History and Culture of the Indian People : The Vedic Age* (1951), Vol. I, p. 456 ; (খ) নৃত্য, গীত ও বাস্তকে বেদে ‘দেবদান-বিজ্ঞা’-ও বলা হয়েছে।—Vide পণ্ডিত সোম-মূল্যার সংপাদিত *Sacred Book of the East*, Vol. I, pp. 109-110.

are asked to play the lute in the ceremony of 'parting the hair', and four or eight women ( not widows ) perform a dance in the marriage ceremony. The restrictive rule that a *snataka* is not to practise or enjoy a programme of instrumental or vocal music or dance, shows their popularity." ১৩

ঋগ্বেদে ( ১।১৬৪।২৪ ) সঙ্গীতের সাত স্বরকে সাতটি 'বাণী' বা 'ছন্দ' বলা হয়েছে এবং শতপথব্রাহ্মণে ( ১৩।১।৫।১ ) বেণু ও করতালির এবং 'বীণাগণগিন' অর্থাৎ সমবেত বাজের ( Orchestra ) উল্লেখ আছে। তৈত্তিরীয়-আরণ্যকেও ( ১।১১ ) 'গীত' তথা সঙ্গীতের উল্লেখ আছে—“অঙ্গু নাম্ প্রতিষ্ঠিতম্। হাসিতং, রুদিতম্, গীতম্” প্রভৃতি।

এছাড়া যজ্ঞাদি উৎসবের পরে 'অবভৃথস্নান' নামে একটি অমুষ্ঠানের আয়োজন হোত এবং সেই অমুষ্ঠানটি বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগেও প্রচলিত ছিল। এই 'অবভৃথস্নান'-উৎসবটিতে নৃত্য, গীত ও বাজ থাকত, পুরুষ ও নারী উভয়েই নৃত্য, গীত ও বিভিন্ন বাজের সঙ্গে সঙ্গে রাজা ও রাণীর সঙ্গে স্নান করতে যেতেন। তাতে তৈল-হরিত্রাদি ( “তৈলগোরস-গন্ধোদহরিত্রাস্রাক্ষুর্মৈঃ” ) মেখে নৃত্য, গীত ও বাজের সঙ্গে স্নান সম্পন্ন হোত। আজও বাংলাদেশের কোন কোন জায়গায় নাকি এই উৎসব অমুষ্ঠিত হয়।

সুতরাং এ-সব থেকে জানা যায়, বৈদিক যুগে স্তব, স্তোত্র, স্তুতি, গাথা, গান বা সামগানের সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য এবং বীণা ও মৃদঙ্গাদি বিভিন্ন বাজ-যন্ত্রের সহযোগ থাকত।

১৩। Cf. (ক) *The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age* (1951), pp. 518-519.

(খ) এন্. ভি. বেঙ্কটেশ্বর : *Indian Culture through the Ages* (1928), p. 126,

## অষ্টম অধ্যায়

### শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত

প্রাতিশাখ্যগুলিতে প্রাচীন সঙ্গীতিক রূপের পরিচয় পাওয়া যায় তা আগেই আলোচনা করেছি। ছন্দ ও ব্যাকরণ ছাড়া বেদের প্রাতিশাখ্যের এক একটি বিধিবদ্ধ নিয়মগ্রন্থ ছিল; স্বর বর্ণ ভাষা ও মন্ত্র প্রভৃতির উচ্চারণভঙ্গী, ছন্দ ও মাত্রা এই সব নির্দেশের জন্তে প্রাতিশাখ্যগুলির সৃষ্টি হয়েছিল।<sup>১</sup>

শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যের প্রথম অধ্যায়ের প্রথম সূত্রেই স্বরের উল্লেখ আছে, কিন্তু সে স্বর বড় জাদি স্বর নয়; টীকাকার মহর্ষি কাত্যায়ন তাকে বলেছেন— “স্বর উদাত্তাহুদাত্তস্বরিতপ্রচিতিলক্ষণঃ” (১।১)। কিন্তু কি প্রাতিশাখ্যগুলিতে বা কি শিক্ষায় উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি প্রধান স্বরের কথাই বলা হয়েছে। উদাত্তাদি তিনটি স্বরই কিন্তু প্রধান; এই প্রধান তিনটি স্বরকে অবলম্বন ক’রে কারো কারো মতে জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি সাতটি স্বরের, আবার কারো বা মতে বড় জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি হয়েছে।

স্বরের উৎপত্তির কারণ ‘বায়ু’ অর্থাৎ বাতাস। এজন্তে ষষ্ঠ সূত্রে “বায়ুঃ স্ত্রাং” এই কথাই প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন। শব্দ বা বায়ু আকাশেরই গুণ—“শব্দগুণমাকাশম্”। ভারতীয় দার্শনিক ও বর্তমান বৈজ্ঞানিকেরাও একথা নিঃসংশয়ে স্বীকার করেন।

শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যের টীকাকার কাত্যায়ন বলেছেন : “বায়ুঃ কারণভূতঃ শব্দস্ত, স চ খাদাকাশাহুংপত্ততে”। প্রাতিশাখ্যকার তাই ৭ম সূত্রে উল্লেখ

১। প্রাতিশাখ্যের প্রয়োজন কি সে সম্বন্ধে ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের (১।১) ভাষ্যকার উবট বলেছেন : “এবং শিক্ষাক্ষম্যোব্যাকরণৈর্গৎসর্বাং শাখাং সামান্তেন লক্ষণযুচ্যতে তদেবান্ত্যং শাখায়াংনেন ব্যবহাপাত ইত্যেতৎ প্রয়োজনস্তাঙ্গস্ত। \* \* সামান্তেন লক্ষণেন বহিকল্পপ্রাপ্তং তদেবমন্ত্যং শাখায়াং ব্যবহৃত্য ভবতীতি প্রাতিশাখ্যপ্রয়োজনযুক্তম্”। অর্থাৎ ভাষ্যকার উবট আগেই আপত্তি তুলেছেন যে, শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে তো সামান্তভাবে বেদের নিয়ম-পদ্ধতি আলোচনা করা হয়েছে, সুতরাং পৃথক আর একটি প্রাতিশাখ্যের দরকার কি? তার উত্তরে তিনি বলেছেন : “সামান্ত লক্ষণানুবাদেনৈব বিশেষলক্ষণং বিধাতুং শক্যতে”, অর্থাৎ শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে সামান্তভাবে লক্ষণ বলা হোলেও তার অনুবাদ ক’রে আরো ভালভাবে বোঝাবার বিশেষ আবশ্যকতা আছে, তাই বেদের প্রাতিশাখ্য জন্তে এক একটি প্রাতিশাখ্যের সৃষ্টি হয়েছে। পণ্ডিতরত্ন কতুরিরজাচার্য বলেছেন : “শাখায়াং শাখায়াং প্রাতিশাখম্। প্রাতিশাখ্য ভব প্রাতিশাখম্।” অবশ্য ‘বকতন্ত্রে সঙ্গীত’ এসঙ্গে এ-সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আমরা আলোচনা করেছি।

করেছেন : “শব্দন্তঃ”; অর্থাৎ শব্দ বায়ুরই অভিন্ন রূপ—“বায়াশ্চক ইত্যর্থঃ”। এই বায়ু থেকে কেমন করে বর্ণ ও শব্দের উৎপত্তি হয় তারও পরিচয় দিতে প্রাতিশাখ্যকার কার্পণ্যবোধ করেন নি; বরং তিনি বলেছেন : “সমজ্যাতাদীন্ বাক্”;<sup>২</sup> অর্থাৎ মাতৃবের ইচ্ছায় শব্দ যখন শরীরের বিভিন্ন স্থানকে অতিক্রম করে তখন ঐ স্থান ও বাতাসের পরস্পর-সংস্পর্শ বা সমজ্যাতের জন্তে “বাক্” বা শব্দময় হ’য়ে বর্ণের উৎপত্তি হয়। টীকায় কাত্যায়নও বলেছেন : ‘যো বায়ুঃ সম্যকরূপৈরুপহিতো বেণুশঙ্খাদিভিঃ শব্দীভবতি স এব সমজ্যাতাদীন্ প্রাপ্য বাগ্ ভবতি সমজ্যাতঃ পুরুষপ্রযুক্তঃ স আদৌ য়েবাং স্থানাদীনাং তে সমজ্যাতাদয়ঃ তান্ প্রাপ্য বাগ্ ভবতি বর্ণো ভবতীত্যর্থঃ’। বেণু ও শঙ্খ প্রভৃতির শব্দও এই রীতিতে উৎপন্ন হয়।

বাতাস শরীরের বিভিন্ন স্থানে সংহত হয় বোলেই শব্দ বা “বাক্” উৎপন্ন হয় সত্য, কিন্তু স্থান কি ও ক’টা—সে সম্বন্ধে শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : “ত্রীণি স্থানানি”;<sup>৩</sup> অর্থাৎ স্থান তিনটি : “উরঃকণ্ঠশিরাস্থকানি শরীরে”—উরঃ, কণ্ঠ ও শির বা মস্তক। সকল শব্দ ‘সংবৃত’ ও ‘বিবৃত’ এই দু’রকম বায়ুর গতি বা বিস্তৃতি অনুযায়ী সৃষ্টি হয়।<sup>৪</sup>

বায়ু বা শব্দের সৃষ্টির পর সঙ্গীতের দিক দিয়ে আমরা তার মাত্রার প্রয়োজনীয়তাকেই বেশী বুঝি। মাত্রার সংখ্যা তিনটি—হ্রস্ব, দীর্ঘ, দ্বিত্ব।<sup>৫</sup> সঙ্গীতে স্বরের সঙ্গে বর্ণের সম্বন্ধ সর্বদাই থাকে, কেননা স্বর বা স্বর ও বাণীর সমন্বিত মূর্তিই সঙ্গীত। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য বর্ণোচ্চারণের তিন রকম রীতি বা ভঙ্গীর পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছে : “অমাত্রস্বরো হ্রস্বঃ”;<sup>৬</sup> অর্থাৎ অকারমাত্র স্বরই হ্রস্ব হয়, যেমন অ, ই, উ, ঋ, ৯। মহর্ষি কাত্যায়নও একথাই বলেছেন। অনুস্বার অর্ধমাত্রায়ুক্ত হয়। তার পরেকার সূত্রে<sup>৭</sup> আবার বলা হয়েছে :

২। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৯

৩। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১০

৪। “যে করণে” (১।১১)। টীকা : ‘সংবৃতবিবৃতার্থে বারোভবতঃ’।

৫। “তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে “অষ্টোস্থানানি” আর শিকার “সপ্ত বাচঃ স্থানানি” কথাটির উল্লেখ দেখা যায়। তিন স্থানই পরে সাত বা আট স্থানে পরিণত হয়েছে। ‘স্থান’ অর্থে ঋকপ্রাতিশাখ্যের ভাষ্যকার উবট বলেছেন : “অধিকরণং বর্ণানাং স্থানশব্দেনোচ্যতে”, অর্থাৎ অধিকরণই স্থান।

৬। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১৫

৭। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১৬

“মাত্রা চ,” অর্থাৎ অকার বলতে যতটুকু সময় লাগে তাকেই ঠিক ঠিক ‘মাত্রাধ্ব’ বলে। এই মাত্রাধ্বের স্থায়িত্ব নিয়েই অর্ধমাত্রা, একমাত্রা, দুমাত্রা ইত্যাদি শব্দ ব্যবহার করা হয়। যেমন “ষিষ্টাবান্ দীর্ঘঃ”,<sup>৮</sup>—অর্থাৎ হ্রস্বের চেয়ে দ্বিগুণকাল স্থায়ী বর্ণোচ্চারণ হোলে তাকে “দীর্ঘ” মাত্রা বলে, যেমন আ, ঈ, উ, ঋ, ১, এ, ঐ, ও, ঔ ইত্যাদি। “প্লুতজিঃ”,<sup>৯</sup>—অর্থাৎ হ্রস্বের তিনগুণকাল স্থায়ী বর্ণোচ্চারণ হোলে তাকে “প্লুতস্বর” বলে, যেমন আ-ই-ই, উ-ই-ই উ-উ-উ। তারপর “হ্রস্বগ্রহণে দীর্ঘপ্লুতো প্রতীয়াং”,<sup>১০</sup> অর্থাৎ হ্রস্বস্বর ব্যবহার করলে বুঝতে হবে দীর্ঘ বা প্লুতস্বরেরও অপেক্ষা আছে। বর্ণ যখন উচ্চারণ ছাড়া প্রকাশ করা যায় না, বর্ণের সঙ্গে শব্দের নিত্য মিতালী তখন সঙ্গীতেও এই উচ্চারণরীতিগুলির আবশ্যকতা আছে, আর সেজন্তেই এগুলি আমাদের জানা উচিত।

এরপর উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিতের প্রকৃতি ও পরিচয় আমাদের জানা দরকার। গুরুবজ্রপ্রাতিশাখ্যেও এগুলির বিষয় বলা হয়েছে। যেমন “উচ্চৈরুদাত্তঃ”,<sup>১১</sup> “নীচৈরহুদাত্তঃ”,<sup>১২</sup> “উভয়বাস্তস্বরিতঃ”<sup>১৩</sup>। টীকাকার কাত্যায়ন এগুলি সম্বন্ধে বলেছেন—(ক) “আয়ামেনোর্দ্ধগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিম্পত্ততে স উদাত্তসংজ্ঞো ভবতি”; (খ) “নীচৈর্মাদবেণাধোগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিম্পত্ততে সোহহুদাত্তসংজ্ঞো ভবতি”; (গ) “উদাত্তশ্চোর্দ্ধগমনঃ গাত্রাণাং প্রযত্ন অহুদাত্তশ্চাধোগমনঃ গাত্রাণাং প্রযত্ন আভ্যাং প্রযত্নাভ্যাং সমাহারীভূতাভ্যাং যঃ স্বর উচ্চার্যতে স স্বরিতসংজ্ঞো ভবতি”। সংক্ষেপে উচ্চ বা তারশব্দকে আমরা ‘উদাত্ত’, নীচ বা মজ্জ (খাদ)-কে ‘অহুদাত্ত’ ও মধ্য স্বরকে ‘স্বরিত’ বলি। প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : এই উদাত্তাদি তিনটা স্বরই পরে অর্থাৎ পরবর্তীকালে সাত স্বরে পরিণত হয়েছে। শিক্কাকার যাজ্ঞবল্ক্য, নারদ এঁরাও এই কথা অহুমোদন করেছেন। ঋক্, সাম, যজুঃ, অথর্ব ও এমন কি ঋকতন্ত্র, সামতন্ত্র, তৈত্তিরীয় ও ঐতরেয় প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যও এই কথা সমর্থন করেছে, তবে সকলের মধ্যে কিছু-কিছু ভিন্ন মতও আছে। গুরুবজ্রপ্রাতিশাখ্যে এ’ সম্বন্ধে বলা হয়েছে : “উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত”<sup>১৪</sup> ; অর্থাৎ

৮। গুরুবজ্রপ্রাতিশাখ্য ১।৫৭

৯। ঐ ১।৫৮

১০। ঐ ১।৬৩

১১। ঐ ১।১১২

১১। গুরুবজ্রপ্রাতিশাখ্য ১।১০৮

১২। ঐ ১।১০৯

১৩। ঐ ১।১১০

উদাস্ত, অজুদাস্ত ও স্বরিত এই তিনটি প্রধান বৈদিক স্বর পরবর্তীকালে অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রলিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাখাভাব্য এই সাত স্বরে পরিবর্তিত হয়েছিল। বাজবজ্জা, মাধ্যম্ভিন, বর্ণতত্ত্বপ্রদীপিকা, প্রাতিশাখ্য-প্রদীপ, মাণ্ডুকী, নারদী প্রভৃতি শিক্ষায়ও এই স্বরগুলির নাম স্বীকার করা হয়েছে, তবে কারো কারো মতে “অষ্টৌ স্বরান্”, আর তাখাভাব্যের জায়গায় ‘জাত্য’ এই স্বরের নাম করা হয়েছে মাত্র। বর্ণতত্ত্বপ্রদীপিকা-শিক্ষার মতে—স্বর আটটিই। যেমন বলা হয়েছে,

জাত্যোহভিনিহিতঃ কৈপ্রঃ প্রলিষ্টস্তদন্তরম্ ।

তৈরোব্যঞ্জনহএবাথ তৈরোবিরাম এব চ ॥

পাদবৃত্তস্ততস্তদ্বত্বাখাভাব্যস্তথাহষ্টমঃ ॥<sup>১৫</sup>

জাত্য, অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রলিষ্ট বা প্রালিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাখাভাব্য। কিন্তু অপরাপর শিক্ষায় ‘জাত্য’ স্বরকে ধ’রে সাতটি মাত্র স্বর বলা হয়েছে। যেমন অথর্ববেদীয়া মাণ্ডুকীশিক্ষায় আছে,

সপ্তস্বরান্ প্রবক্ষ্যামি তেথাং চৈব বলাবলম্ ।

\* \* \*

অভিনিহিতঃ প্রালিষ্টৌ<sup>১৬</sup> জাত্যঃ কৈপ্রশ্চ পাদবৃত্তশ্চ ।

তৈরোব্যঞ্জনঃ ষষ্ঠস্তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ ॥<sup>১৭</sup>

একটি বিষয় এখানে লক্ষ্য করবার যে, ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ২য় পটলের ২৩ সূত্রে “তে কৈপ্রাঃ প্রকৃতোদয়াঃ” একথা বোলে কৈপ্রকে “সন্ধি” ( “তে কৈপ্রাঃ সন্ধয়ঃ”—উবটভাষ্য ) বলা হয়েছে। ২।৩৪ সূত্রে “অথাভিনিহিতঃ সন্ধিরেতৈঃ \* \* ” বলা হয়েছে। ৩।১৩ সূত্রে কৈপ্র ও অভিনিহিতকেও ‘সন্ধি’ বলা হয়েছে—“কৈপ্রসন্ধিষু চাভিনিহিতসন্ধিষু \* \*”—( উবটভাষ্য )। কিন্তু ৩।১৮ সূত্রে আবার আছে,

বৈবৃত্ততৈরোব্যঞ্জনৌ কৈপ্রাভিনিহিতৌ চ তান্ ।

প্রলিষ্টং চ ষথাসন্ধি স্বরানাচকতে পৃথক্ ॥

এই সূত্রের ভাষ্যে উবট পরিষ্কারভাবে বলেছেন : “তিরোহন্তর্জ্ঞানং ব্যঞ্জনং

১৫। শিকাসংগ্রহ, ( কাণী স’ ), পৃ: ১২২

১৬। অপরাপর জায়গায় “প্রলিষ্ট” শব্দ ব্যবহার করা হয়েছে।

১৭। শিকাসংগ্রহ, ( কাণী স’ ), পৃ: ১৬৯



কৃত্তি কৈবোধ্যস্তনঃ । \* \* স্বরান্ ( বা স্বরান্ ) কথয়ন্তি ব্যালি প্রভৃতঃ” ।  
সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে, ঋকপ্রাতিশাখ্যকার কৈপ্র, অভিনিহিত প্রভৃতিকে  
‘সঙ্গীত’ বলেছেন, কিন্তু ঠিক স্বর বলতে চান নি। তবে ব্যালি বা ব্যাডি প্রভৃতি  
আচার্যেরা এদের স্বর বোলে স্বীকার করেছেন বা ঋকপ্রাতিশাখ্যকার ঠিক করেন  
নি। ৩য় পটল ২৮ এবং ১৩ পটল ৩৭ সূত্রে আচার্য ব্যালির নামের উল্লেখ  
আছে। কিন্তু আশ্চর্য যে, তৃতীয় পটলের ৩৪ সূত্রে “জাত্যোহভিনিহিতশ্চৈব  
কৈপ্রঃ প্রলিষ্ট এব চ। এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে \* \*” লোক জাত্যাদি যে  
‘স্বর’ একথা প্রাতিশাখ্যকার আবার নিজেই উল্লেখ করেছেন।

সুতরাং প্রাতিশাখ্যের টীকায় কাত্যায়ন কিন্তু অভিনিহিতাদিকে সাত স্বর  
হিসাবে গ্রহণ করেছেন। ঋক ও তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য “মন্ত্রাদিষু ত্রিষু স্থানেষু  
সপ্তসপ্ত স্বরাঃ”<sup>১৮</sup> এই কথা উল্লেখ করে “স্বরাঃ” অর্থে বলেছে ‘স্বরসমূহ’। অবশ্য  
সুতরাং প্রাতিশাখ্যকার ১২৭ সূত্রে “সপ্ত” শব্দে সাতস্বরেরই ইঙ্গিত করেছেন।  
এসম্বন্ধে কাত্যায়ন আবার ষড়্জাদি সপ্তস্বরের কথা উল্লেখ করেও বলেছেন  
“অপরে স্বাহঃ জ্যাত্যোহভিনিহিত \* \*”। সুতরাং ভাষ্যকার কাত্যায়নের  
অভিমতে ‘সপ্তস্বর’ বলতে ষড়্জাদি সাত স্বর অথবা জাত্যাদি সাত স্বরও হয়।  
কাজেই দেখা যায় যে, উদাত্তাদি তিনটি স্বর থেকে পরে সাত স্বর পরিণতি  
লাভ করেছে। যাজ্ঞবল্ক্য কিন্তু তাঁর শিক্ষায় স্পষ্ট করে উল্লেখ করেছেন ;

গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত ষড়্জাদয়ঃ স্বরাঃ ।

ত এব বেদে বিজ্ঞেয়াস্তস্মৈ উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ ॥

উচ্চৌ নিবাদগান্ধারৌ নীচাবুবভধৈবতৌ ।

শেবাস্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ<sup>১৯</sup>

গান্ধর্ববেদে বা গীতিশাস্ত্রে যে সাতটি স্বর ষড়্জাদি নামে কথিত, বেদে অর্থাৎ  
ঋক, যজুঃ, সাম ও অথর্ব তারাই উদাত্তাদি নামে পরিচিত। সুতরাং একথা  
ঠিক যে, বৈদিক স্বর উদাত্তাদি থেকেই লৌকিক বা বেণুস্বরে প্রচলিত  
ষড়্জাদি সাত স্বর উৎপন্ন হয়েছে। তাই যাজ্ঞবল্ক্য লৌকিক সাত স্বরের  
সৃষ্টিক্রম দেখাবার জন্য বলেছেন,

উদাত্ত	থেকে	{	নিবাদ	( নি )
			গান্ধার	( গা )

অনুদাত্ত	"	{	বিষজ	( বি )
			ধৈবজ	( ধা )
স্বরিত	"	{	ষড়্জ	( সা )
			মধ্যম	( মা )
			পঞ্চম	( পা ) ২০

মহর্ষি কাত্যায়নের অভিমত অনুসারেই যদি ধরা যায় যে, “উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত” এই ১১২ সূত্রে অভিনিহিত প্রভৃতি সাত স্বরকেই বোঝায় তবে তাদের মধ্যে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : ‘ত্রয়ো নীচস্বরপরাঃ’<sup>২১</sup>, অর্থাৎ অভিনিহিত, কৈশ্র ও প্রল্লিষ্ট স্বর তিনটি নিম্নস্বর হবে। এর পর প্রাতিশাখ্যকার আবার ১১৪-১২০ শ্লোকগুলিতে প্রত্যেক স্বরের নামের ও প্রকৃতির সার্থকতা দেখিয়েছেন। পুনরায় ১২৭ সূত্র থেকে দেখা যায়—ঋক্, যজু ও সামবেদ প্রভৃতিতে কোন্ কোন্ স্বর ব্যবহার করা হবে সে-সম্বন্ধেও তিনি আলোচনা করেছেন। যেমন ১২৭ সূত্রে বলা হয়েছে : “সপ্ত”। কাত্যায়ন এই সূত্রের টীকায় ব্যাখ্যা করেছেন : “সামস্ব সপ্তস্বরানাঙ্কঃ ষড়্জ-ঋষজ-গান্ধার-মধ্যম-পঞ্চম-ধৈবত-নিষাদান্ \* \*,” অর্থাৎ সামগানে ষড়্জাদি সাতটি স্বর ব্যবহার করা হোত।<sup>২২</sup> এর পর টীকাকার নিজেই প্রশ্ন করেছেন : ‘কেন’? যজুর্বেদে তো দেখা যায় যে, অধ্বর্যুর পক্ষে সামগান বিহিত আছে, শতপথব্রাহ্মণেও একথার উল্লেখ আছে, সুতরাং ‘সামগানে’ ( “সামস্ব” ) শব্দটি কেবল অধ্বর্যুই গান করবেন এই অর্থে সামান্ত লক্ষণ দেখিয়ে বলা হয়েছে যে, নচেৎ “অপরে ত্রাহঃ”, অর্থাৎ কারো কারো মতে অভিহিতাদি সাত স্বর সামগানে ব্যবহার করা হোত। তারপর বাজসনেয়িরাও তাখাভাষ্য

২০। আমরা অন্তর দেখাবার চেষ্টা করেছি যে, বৈদিক স্বর মধ্য বা স্বরিত থেকে উৎপন্ন ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম ( স-ম-প ) কি ক’রে আদি ও স্বরজু স্বর হোতে পারে। সামিক যুগের ষোড়ার দিকে সামগানে এই তিন স্বরেরই আরোহণ ও অবরোহক্রমে গতি ছিল। পরে চার, পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরে সামগান জীলানিত হয়েছিল।

২১। শুষ্কবজ্র-প্রাতিশাখ্য ১।১১৩

২২। ঋগ্বেদ-প্রাতিশাখ্যে ( ১৩ পটল ৪৪ সূত্র ) যেখানে বলা হয়েছে : “সপ্ত স্বরা যে বসাত্তে” সেখানে গান্ধর্ববেদে যে ষড়্জাদি স্বর ব্যবহার করা হোত তার কথাই বলা হয়েছে। তবে তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যে ( ২৩।১২ সূত্র ) কিন্তু স্পষ্টই উল্লেখ করা হয়েছে যে, সামগানে ঋক্-ঐক্যাদি সাতটি বৈদিক স্বর সামগানে ব্যবহার করা হোত। ঋগ্-প্রাতিশাখ্যের ভাটকার উল্লিখিত লেখা উল্লেখ করেছেন।

স্বরটীকে ব্যবহার করতে চান না। যজুর্বেদে স্পষ্টই বলা হয়েছে : “ত্ৰীন্”,<sup>২০</sup> কেবল উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি স্বরই সামগানে ব্যবহার করা হোত। কিন্তু শতপথব্রাহ্মণে আবার দুটি স্বর—যেমন উদাত্ত আর অহুদাত্ত ব্যবহৃত হোত এবং সেকথা প্রাতিশাখ্যকার “দ্বৌ”<sup>২১</sup> শূত্রে ইঙ্গিত করেছেন। তারপর “একম্”<sup>২২</sup> এই শূত্রে তানলক্ষণে যে একটি মাত্র স্বর উদাত্তই যজ্ঞকর্মে ব্যবহার করা হোত সেকথাও বলা হয়েছে।

অবশ্য শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকারের ইঙ্গিতই ঠিক, কেননা সামপ্রাতিশাখ্য পুশ্শশূত্রেও বলা হয়েছে : “সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্।”<sup>২৩</sup> যেমন কোন শাখা সামগান ছ’টি স্বরে, কোঁথুমশাখা দুই অথবা সাত স্বরে এবং অত্রান্ত শাখা কেউ পাঁচ অথবা চার স্বরে গান করতেন। তাছাড়া আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ এই ক্রমবিকাশের ধারাও যে স্বরে ব্যবহৃত হোত তা ব্রাহ্মণাদি বৈদিক সাহিত্য থেকে আরম্ভ করে প্রাতিশাখ্য, শিক্ষা ও প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্র সকলেই স্বীকার করেছে। সিংহভূপাল (১২২০ খৃ) সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় এ’সম্বন্ধে বলেছেন,

একস্বরপ্রয়োগো হি আর্চিকস্ত্রিভিধীয়তে।

গাথিকো দ্বিস্বরো জ্যেয়স্ত্রিস্বরশ্চৈব সামিকঃ ॥

চতুঃস্বরপ্রয়োগো হি স্বরাস্তরক উচ্যতে।

ঔড়বঃ পঞ্চভির্শ্চৈব ষাড়বঃ ষট্‌স্বরো ভবেৎ।

সম্পূর্ণঃ সপ্তভির্শ্চৈব বিজ্ঞেয়ো গীতম্যোক্‌ ভিঃ ॥<sup>২৪</sup>

আর্চিক এক স্বরের, গাথিক দুটি স্বরের, সামিক তিন স্বরের, স্বরাস্তর চার স্বরের, ঔড়ব পাঁচ স্বরের, ষাড়ব ছয় স্বরের এবং সম্পূর্ণ সাত স্বরের গান। রত্নাকরের টীকাকার কালিনাথ ( ১৪৪৬—১৪৬৫ খৃ ) বলেছেন : “যজ্ঞপ্রয়োগেষু চামেক-স্বরপ্রয়োগাঃ”—বৈদিক যুগে যজ্ঞে আর্চিক গান করা হোত, আর গাথা সম্বন্ধে গাথিক, সামগান সম্বন্ধে সামিক ইত্যাদি বুঝতে হবে। কালিনাথ সামিক গান সম্বন্ধে আবার একটি নতুন কথা বলেছেন ; যেমন : “সান্নাং তু ত্রিস্বরত্বং সপ্তস্বর-

২০। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৮

২১। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৯

২২। ঐ ১।১৩০

২৩। পুশ্শশূত্রে, ( কাশী স ) পৃঃ ১১৮

২৪। সঙ্গীতরত্নাকর ১।৪।৩৯ নোঁকের টীকা দ্রষ্টব্য। এখানে বক্তব্য যে, প্রমাণলোক-গুলিতে “তথা চাহ নারদঃ” বোলে উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু এই নারদ মকরন্দকার কি, শিক্ষাকার তা বলা কঠিন, কারণ এই নোঁকগুলি মকরন্দে বা অন্ত কোথাও পাওয়া যায় না।

বস্বেহপি মজ্জাস্থানজয়বিবক্ষয়া ;” অর্থাৎ কালিনাথের বক্তব্য যে, ‘সামিক’ বলতে তিন স্বরের সমষ্টিকে বুঝায়, তবে তিন স্বরের এখানে বহুস্বজনক একটি ব্যাখ্যা এই যে, সামগান সাত স্বরেই<sup>২৮</sup> গাওয়া হোত, কিন্তু মন্ত্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানে ঐ সাত স্বর লীলায়িত হয় বোলে ‘তিন স্বরবিশিষ্ট’ বলতে তিন স্থানকেই বুঝতে হবে। কালিনাথের এই ব্যাখ্যা আমাদের ঠিক মনঃপূত নয়, কেননা তিনি ঐতিহাসিক বিকাশের স্তরকে ঠিক লক্ষ্য করেছেন বোলে মনে হয় না। সামিক যুগের গোড়ায় সামগান যখন তিন স্বরে গাওয়া হোত তাকেই বলা হোত ‘সামিক গান’; তবে সামগানকে ক্রমশঃ তিন থেকে সাত স্বরে গাওয়ার রীতি প্রচলিত হয় সামিক যুগেই, কেননা নারদীশিকায় আমরা দেখি, নারদ যখন “যঃ সামগানাং প্রথমঃ<sup>২৯</sup> বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ” বোলে বৈদিকের সঙ্গে লৌকিক গানের একটি মিতালী পাতালেন তখনো বৈদিক সামগানের প্রচলন একমাত্র ঋষি-সমাজে প্রচলিত ছিল, আর সাধারণের কাছে তা বিশেষ অনাদরের জিনিষ হোয়ে দাঁড়িয়েছিল বলা যায়। সামিক গানে তিনটি স্বর মাত্র ছিল, আর ঐ সময়েই স্বরাস্তর, ওড়ব, যাড়ব ও সম্পূর্ণ গানেরও সৃষ্টি হয়েছিল। প্রকৃতপক্ষে সামিক যুগ সামগান যতদিন প্রচলিত ছিল ততদিনকে নিয়েই ধরতে হবে, কাজেই কালিনাথের ব্যাখ্যা কতদূর সমীচীন তা ঐতিহাসিকেরা আলোচনা করে দেখবেন।

শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায় ১৩০ সূত্রের পর ৮ম অধ্যায়ের ৩০ শ্লোক পর্বন্ত স্বর, বর্ণ, আখ্যাত প্রভৃতি সম্বন্ধে যা যা আলোচনা করা হয়েছে তা বর্তমান সঙ্গীতের ব্যবহারিক সাধনার পক্ষে বিশেষ-কিছু জ্ঞানার জিনিষ নয়। তবে ৮ম অধ্যায়ের ৩১ সূত্রে “বর্ণদেবতাঃ” প্রভৃতি সূত্রে বর্ণের দেবতাদের উল্লেখ আছে। যেমন, “আগ্নেয়াঃ কণ্ঠাঃ<sup>৩১</sup>, কণ্ঠস্থান থেকে যে সব বর্ণ উৎপন্ন হয় তাদের দেবতা অগ্নি; “নৈঋত্যা জিহ্বামূলীয়াঃ”,<sup>৩২</sup> জিহ্বামূল থেকে যে সকল বর্ণের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা নিঋতি,

২৮। কালিনাথ এখানে সাত স্বর বলতে বড়্জাদি, অভিনিহিতাদি বা প্রথমাদি কোনটা সে সম্বন্ধে কোন কথাই বলেন নি। তবে নারদীশিকাকারের ইঙ্গিত থেকে এই সাত স্বরকে প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়াদিই বুঝতে হবে। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্যের ১।১২৭ সূত্রের টীকার মহর্ষি কাত্যায়ন “সামহ \* \* বড়্জ-ঋষত” ইত্যাদির কথা উল্লেখ করেছেন, কিন্তু আমরা এই মন্তব্যকে সমীচীন হিসাবে মনে করি না, কারণ বড়্জাদি হোল লৌকিক স্বর, বৈদিক নয়।

২৯। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩২

৩০। শুক্রযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩৩

“সৌম্যাস্তালব্যাঃ”, ৩১ তালুস্থান থেকে যে সব বর্ণ উৎপন্ন হয় তাদের দেবতা সোম বা চন্দ্র, “রৌদ্রা দন্ত্যাঃ”, ৩২ দন্ত্যস্থান থেকে যে সকল বর্ণ উৎপন্ন হয় তাদের দেবতা রুদ্র, “ওষ্ঠ্যা আশ্বিনাঃ”, ৩৩ ওষ্ঠস্থান থেকে যে বর্ণসকলের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা অশ্বি, “ব্যাঘব্যা মূর্দ্ধত্যাঃ”, ৩৪ মূর্দ্ধস্থান থেকে যে সব বর্ণ উৎপন্ন হয় তাদের দেবতা বাঘ, আর এই স্থানগুলি ছাড়া অপরাপর স্থান থেকে যে সব বর্ণ উৎপন্ন হয় তাদের দেবতা বৈশ্বদেবা বা বিশ্বেদেব।

এর পর ৮ম অধ্যায়ের ৪২ সূত্রে পদের গোত্র এবং ৫১ সূত্রে পদের দেবতারও নাম করা হয়েছে। এ'থেকে মনে হয় যে, হিন্দুর আধ্যাত্মিক মন তার সব-কিছুকে পবিত্রতার দৃষ্টি দিয়ে দেখতে চায় এবং এই সংস্কার ও দৃষ্টিভঙ্গী তার আবহমান-কাল প্রচলিত আছে। প্রাতিশাখ্যে বর্ণ, স্বর বা পদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতার কল্পনা ঔপনিষদিক যুগেই গড়ে উঠেছিল এবং এর বীজ রোপণ করা হয়েছিল প্রাগৈতিহাসিক যুগে। ঋগ্বেদে মিত্র, বরুণ, জ্যোতীর্ষ্যাদি প্রভৃতিকে মূর্তিমান দেবতা বোলে উপাসনা করা হোত ও সমস্ত প্রকৃতির ভেতর একটা জীবন্ত প্রাণশক্তির কল্পনা ক'রে তার কাছে আত্ম-নিবেদন করা আর্য-নরনারীদের একটি স্বভাবপ্রবৃত্তি হিসাবে গণ্য ছিল, আর সেই থেকেই প্রত্যেক জিনিষের পিছনে প্রত্যক্ষ এক একজন অধিষ্ঠাত্রী দেবতা বা দেবী কল্পনা করা তাদের বৈশিষ্ট্য হয়ে দাঁড়িয়েছিল। স্থূল থেকে সূক্ষ্ম, জড় থেকে চৈতন্য বা জগৎ থেকে জগতাতীত সত্য উপনীত হবার এটাই হোল একটা প্রকৃষ্ট উপায় এবং এই উপায়ই ভারতের দর্শন, সাহিত্য, শিল্প, সঙ্গীত, ভাস্কর্য, চারুকলা ও ধর্ম সব-কিছুতে প্রবেশ লাভ করেছে।

## নবম অধ্যায়

### তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত

তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যের মোটামুটি সংস্করণ পাওয়া যায় : (১) উইলিয়াম ডি. হুইটনি (W. D. Whitney) সম্পাদিত ‘ত্রিভাঙ্গবঙ্গ’-ভাষ্য সহিত *Notes on the Taittiriya-Pratisakhya* নাম দিয়ে—যেটি মনীষী হুইটনি ইংরেজী ১৮৬৮ খৃষ্টাব্দের ১৪ই অক্টোবর সোসাইটিতে দান করেছিলেন। এটির পাণ্ডুলিপির (MSS.) অপরাধী লেখা ছিল “*Krishna-yajuh-pratisakhya by Kartikeya*” (কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য); (২) *Bibliotheca Sanskrita*, No. 33-র সোমচার্য-বিরচিত ‘ত্রিভাঙ্গবঙ্গ’ ও গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ-বিরচিত ‘বৈদিকভরণব্যাখ্যা’ (মহীশূর, ইংরেজী ১৯০৬ সংস্করণ)। শেষেরটির সম্পাদনা করেন কে. রত্নাচার্য। অবশ্য শেষোক্ত সংস্করণটিতে ‘কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য’ ইত্যাদি নামের কোন উল্লেখ নেই।

তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায়ে ৩৮-এর সূত্রে উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। মনীষী হুইটনি উদাত্তের ইংরেজী অনুবাদ করেছেন *acute*, অহুদাত্তের *grave* (literally ‘not elevated’) ও সমাহার স্বরিতের *circumflex*। দ্বিতীয় অধ্যায় ৪র্থ সূত্রে নাদ বা স্বরের সৃষ্টি কিভাবে হয় তার উল্লেখ আছে : “সংবৃত্তে কণ্ঠে নাদঃ ক্রিয়তে”, অর্থাৎ কণ্ঠ যখন বন্ধ বা সংকুচিত হয় তখন স্বর-উৎপন্ন হয়। হুইটনি নাদের ইংরেজী করেছেন ‘tone’। ঋকপ্রাতিশাখ্যের ১৩।১ এবং বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যে ১।১১ সূত্রেও এই স্বরোৎপত্তির বর্ণনা আছে।

ষাণ্টিশ অধ্যায়ের ৯ম সূত্রের ওপর বৈদিকভরণব্যাখ্যার উল্লেখ মূল্যবান, কিন্তু সোমচার্য এই সূত্রটি-সম্বন্ধে কোন-কিছুই লিখেন নি। গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ বলেছেন : “উত্তরে অধ্যায়ে উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থং সামবেদ-প্রসিদ্ধান্ ক্রুষ্টপ্রথমাদীন্ সপ্তস্বরান্ ব্যাক্তি”। উদাত্তাদি স্বর নির্ণয় করার জন্তে ক্রুষ্ট-প্রথমাদি সামবেদের সাতটি স্বর সম্বন্ধে ব্যাখ্যাকার যে পরিচয়ের

কথা উল্লেখ করেছেন, ঐতিহাসিক নথিপত্রের দিক থেকে তার একটি অভিনব কথা আছে। স্বক প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যে ‘যমাঃ’ অর্থে ‘স্বরঃ’—‘ষড়্জাদয় ইতি’, আবার তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যের “মন্দ্রাদিষু ত্রিষু স্থানেষু সপ্ত-সপ্ত যমাঃ” (২৩।১৩) এই সূত্রের সোমাচার্য দু’রকম অর্থ করেছেন : (১) “ত্রিষু মন্দ্রাদিষু স্থানেষু একৈকস্মিন্ সপ্ত-সপ্ত যমাঃ ভবন্তি”; ও (২) “যমাঃ স্বরা উদাত্তাদয় ইতি”। যাজ্ঞবল্ক্য, মাণ্ডুকী প্রভৃতি শিক্ষায় “উদাত্তাচ্চাহুদাত্তেন প্রলিষ্টো ভবতি স্বরঃ”—উদাত্ত, অহুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় প্রভৃতিকে স্বর বলা হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় “অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি \* \* জাত্যোহভিনিহিতঃ” প্রভৃতি উল্লিখিত হয়েছে। অবশ্য লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের কথা ছেড়ে, দিলেও বৈদিক স্বর যে সমাজে ভিন্ন ভিন্ন রকমের প্রচলিত ছিল সে কথা আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। তাছাড়া শিক্ষাগুলির মাধ্যমে আমরা জানতে পারি যে, ষড়্জাদি সাতটি লৌকিক স্বর উদাত্তাদি তিনটি বৈদিক স্বর থেকে আত্মপ্রকাশ করেছিল। শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য ৭ম স্লোকে তার পরিচয় দিয়েছেন,

উচ্চৌ নিষাদগাঙ্কারৌ নীচাব্ধবর্ধৈববর্তৌ ।

শেষান্ত স্বরিতা জ্যেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

অহুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত (রি ধ), উদাত্ত থেকে নিষাদ ও গাঙ্কার ( নি গ ) এবং স্বরিত থেকে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম ( সমপ ) বিকাশ লাভ করেছে।<sup>১</sup> সূত্রাং উদাত্তাদি তিন স্বরের মাধ্যমে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরকে নিরূপণ করার প্রসঙ্গ যুক্তি ও শাস্ত্রসঙ্গত বোলে মনে হয়, কিন্তু বৈদিক উদাত্তাদি তিন অথবা উদাত্তাদি প্রচয় এই চার স্বরকে নিরূপণ করার জন্তে বৈদিক ক্রুষ্ঠাদি সাত স্বরের

১। অধ্যাপক হুইট্‌সি এখানে মন্তব্য করেছেন : “As synonym of *yama*, the commentator gives *svara*, doubtless here to be understood as ‘musical note, tone of the gamut’, he adds ‘acute, and so on,’ which might be said blunderingly, as if the word he had just given meant ‘accent’ instead of ‘musical tone’ and also intelligently, as implying the identity of accent with musical pitch—an identity which is the ground of their common appellation ( Vide *Rik. Prat.* XIII. 7 ).

“We are to assume, without much question, that the scales pass into one another by a constant ascending series, like the bass and supranote scales in our own ( European ) system of musical notation”.

২। প্রজ্ঞানানন্দ : ‘রাগ ও রূপ’—পরিশিষ্ট ভূটব্য।

সার্থকতা আমাদের কাছে একটু অভিনব বোলে মনে হয়। কিন্তু নতুন হিসাবে মনে করার আবার কোন কারণও নেই, কেননা উদ্ভাস্ত, অল্পদাস্ত ও স্বরিত 'স্বর' তিনটা উচ্চ, নীচ ও মধ্য অথবা তার, মল্ল ও মধ্য ( তারা, উদারা, মুদারা ) হিসাবেই বৈদিক সমাজে প্রচলিত ছিল এবং পরবর্তীকালে 'হান' হিসাবে আছে। এই তিনটা স্থানে যেমন লৌকিক সাত স্বর লীলায়িত, তেমনি বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বরও ছিল। হুতরাং ক্রুষ্ঠাদি সামবৈদিক সাত স্বর দিয়ে উদাত্তাদি হান-স্বরের স্বরূপ নির্ণয় ( "উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থম্" ) করাও স্বাভাবিক এবং তার পরিচয় ২৩।১৫-১৭ সূত্রগুলিতে সুপরিষ্কৃত করা হয়েছে। এছাড়া ঐ ৯ম সূত্রের ব্যাখ্যায় গার্গ্য গোপালাজ্ঞ নিজেরই লিখেছেন : "অথ বৃত্তাৎ পরেবাং জয়াণাং স্বরাণামুৎপত্তিমাংহ \* \* নীচৈঃ কুবন্তি অবক্ষিপ্তং কুবন্তি। অত্রেবদবক্ষিপ্ত-চতুর্থাখ্যস্বরঃ। অবক্ষিপ্ততরো মল্লাখাঃ। অবক্ষিপ্ততমোহতিস্বাংসংজ্ঞঃ। এবমেতে হৃদয়প্রদেশে জায়ন্ত ইতি নীচৈশ্শব্দবাচ্যা ভবন্তি। অত এবোক্তঃ 'নীচৈরহুদাত্তঃ' ( ১-৩৯ ) ইতি"। 'অবক্ষিপ্ত' অর্থে নীচ ( খাদ ) বা অল্পদাস্ত, 'ঈবং অবক্ষিপ্ত' ( নীচ ) সামবেদের চতুর্থ স্বর। 'অবক্ষিপ্ততর' ( আরো নীচ ) অর্থে সামবেদের মল্ল স্বর, অবক্ষিপ্ততম ( তারো নীচ ) অর্থে অতিস্বাং। প্রাতিশাখ্যকারের অভিপ্রায় যে, এ'সমস্ত স্বরই হৃদয়প্রদেশ ( heart ) থেকে সৃষ্টি হয়েছে, যদিও সোমাচার্য ঐ সম্বন্ধে কোন-কিছু বলেন নি।

বাঁক্য তথা শব্দ সাত রকমের সে সম্বন্ধে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : "সপ্ত বাচ স্থানানি ভবন্তি" ( ২৩।৪ ), যেমন উপাংশু, ধ্বনি, নিমদ, উপক্ৰিমৎ, মল্ল, মধ্যম, ও তার—“উপাংশুধ্বনিনিমোদোপক্ৰিমমল্লমধ্যমতারানি”। অধ্যাপক হাইটনি এদের ইংরেজী অনুবাদ করেছেন inaudible, murmur, whisper, mumbling, soft, middle, loud. তার মধ্যে মল্ল ( খাদ—soft ) বক্ষে, মধ্য বা মধ্যম (middle) কণ্ঠে এবং তার ( উচ্চ—loud ) শিরে ; অর্থাৎ বক্ষে, কণ্ঠে ও শিরে বাতাস ব্যাহত ( আঘাত প্রাপ্ত ) হোয়ে মল্ল, মধ্য ও তার স্বরে রূপায়িত হয়। পাণিনিয়শিক্ষায় ( ৩৬-৩৭ ) আছে,

প্রোতঃ পঠেন্নিত্যম্বরসিহিতেন স্বরণে শার্হল্লকতোপমেন।

মাধ্যগ্নিনে কণ্ঠগতেন চৈব চক্রাঙ্কসঙ্কুজিতসানিভেন।

তারন্ত বিভাৎসবনঃ তৃতীয়ঃ শিরোগতস্তচ্চ সদা পয়োজ্যাম্।

সম্ব্রহঃসাম্ব্রহুতস্বরাণাং তুল্যেন নাদেন শিরহিতেন।

প্রোতঃকালে বেদপাঠ বন্ধ থেকে উত্থিত স্বরযোগে করা উচিত, যার শব্দ



হবে শাহুলের ডাকের (স্বরের) মতন, মধ্যস্থে কণ্ঠ থেকে সৃষ্ট শব্দে—যার শব্দ চক্রবাকের ডাকের মতন শোনাবে, তৃতীয় স্বর শির থেকে নির্গত হবে ও সেই শব্দ ময়ূর, হংস ও কোকিলের স্বরের মতন উচ্চ বা তীব্র (তার) হবে। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যেও (১৩।৭) স্থানের কথা উল্লিখিত হয়েছে—“তেবাং স্থানং প্রতি নাদান্ততুস্তম্”। ভাষ্যকার উবট লিখেছেন : “এবং ঋসাদীনি জীর্ণ্যহুপ্রদানানি বর্ণকালস্থানানি ভবন্তি। নাধিকানি। নন্যনস্থানানি।” বাজসনেয়প্রাতিশাখ্যেও (১।১০।৩০) তিনটি স্বরস্থানের উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু তৃতীয় তার (উচ্চ) শব্দের স্থান নির্ণীত হয়েছে ক্রমধ্যে।

উদাত্তাদি তিনটি স্বর ছাড়া তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যকার ১২ সূত্রে ক্রুষ্ঠাদি সাতটি বৈদিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন—“ক্রুষ্ঠপ্রথমদ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থমঙ্গ্রাতি-স্বাধাঃ” এবং ১৩ সূত্রে ক্রুষ্ঠাদি স্বরগুলির স্বরূপ কিভাবে উপলব্ধি হয় সে-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “তেবাং দীপ্তিজোপলকিঃ”। “দীপ্তি” অর্থে সপ্ত যম বা স্বরের উত্তরোত্তর দীপ্তি, একত্রে ত্রিভাঙ্গরত্বে ১৩ সূত্রের অর্থ করা হয়েছে : “তেবাম্ খলু সপ্তযমানাম্ উত্তরোত্তরদীপ্তিজা পূর্বপূর্বোপলকিঃ স্তাং। তৎ কথম্ : অতিস্বাধদীপ্তিজা মঙ্গ্রোপলকিঃ, মঙ্গ্রাচতুর্থোপলকিঃ, চতুর্থাৎ তৃতীয়ঃ, তৃতীয়াদ্বিতীয়ঃ, দ্বিতীয়াৎ প্রথমঃ, প্রথমাৎ ক্রুষ্ঠঃ উপলভ্যতে”। অধ্যাপক হুইটনি ১৩ সূত্রটির ওপর বিশেষ আলোকপাত করতে পারেন নি, কেননা তিনি এটিকে রূপকের পর্দায় ফেলেছেন এবং ভাষ্যকারের বিবৃতিকে একরকম অর্থহীনই বলেছেন,

“The comment throws no light upon it, nor do I get any from any other quarter. \* \* Perhaps the expression is nothing more than one violently figurative, signifying that each tone receives light from, or is set in its true light by the rest, or the ones, or one nearest it : only, in that case, we should look for some word combined with *dipti* to indicate the source of the light.”

গার্গ্য গোপালয়ঙ্ক তাঁর বৈদিকভরণব্যাক্যায় “তেবাং দীপ্তিজোপলকিঃ” সূত্রটি-সম্বন্ধে লিখেছেন : “নহু যজুপ্যেবাং দীপ্তিভেদাৎ পরস্পরভেদোপলকির্জায়তে তথাপি কীদৃশো দীপ্তিঃ কস্তোপলকিহেতুরিত্যেতত্ত্ব ন জায়তে। কিং চ তদবগমেহপি অস্মাৎ শাখাবর্তিনাং স্বরাণাং কিমায়াতামিত্যত আহ \* \*”। এর পর “মঙ্গ্রাদয়ো দ্বিতীয়াস্তাচত্বারশ্চৈত্তিরীয়কাঃ” সূত্রের ব্যাক্যায় পণ্ডিত গার্গ্য “দীপ্তিজোপলকিঃ” সূত্রটির ভাব স্থপরিষ্কৃত করেছেন। ঠিক এর

আগে তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যকার “দ্বিতীয়প্রথমক্ৰুষ্ঠাস্বর আহ্বারকস্বরঃ”  
 সূত্রে\* আহ্বারক-সম্প্রদায় যে তাঁদের সামগানে বা বৈদিকগানে মাত্র প্রথম,  
 দ্বিতীয় ও ক্ৰুষ্ঠ স্বর তিনটি ব্যবহার করতেন সে-কথা উল্লেখ করেছেন। ত্রিষদ্ব-  
 ভাষ্যকারও এ’ সম্বন্ধে লিখেছেন : “দ্বিতীয়শ্চ \* \* ত্রয়ঃ আহ্বারকস্বরঃ স্ত্র্যঃ  
 এষাম্ তৈরেব প্রয়োগো বেদিতব্য। আহ্বারকানাম্ স্বরা আহ্বারকস্বরঃ”।  
 অধ্যাপক হইটনি “মন্ত্রাদয়ো দ্বিতীয়ান্তাশ্চত্বারিত্তৈত্তিরীয়কাঃ” সূত্রটির অম্বুবাদ  
 করেছেন : “The four beginning with *mandra* and ending  
 with ‘second’ are those of the *Taittiriya*”; অর্থাৎ দ্বিতীয়, তৃতীয়,  
 চতুর্থ ও মন্ত্র তৈত্তিরীয়দের সামস্বর। পণ্ডিত গার্গ্য তাঁর বৈদিকাভরণভাষ্যে  
 আহ্বারক-সম্প্রদায়ের ক্ৰুষ্ঠ, প্রথম ও দ্বিতীয় এই তিনটি স্বরের প্রসঙ্গ তুলেও  
 উল্লেখ করেছেন : “আহ্বারকা—উৎক্ষেপিণ ইত্যর্থঃ। দ্বিতীয়প্রথমক্ৰুষ্ঠা \* \*।  
 তেন তৃতীয়াখ্যো মধ্যমস্বরঃ। স মধ্যম উৎক্ষেপিতায়া অবধির্ভবতি। ততশ্চ  
 তৃতীয়াখ্যন্ মধ্যমস্বরাদয়ামাদিভিক্রুৎক্ষেপকারণে কিঞ্চিদুৎক্ষিপ্তো দ্বিতীয়াখ্য-  
 স্বরঃ। উৎক্ষিপ্ততরঃ প্রথমাখ্যঃ। উৎক্ষিপ্ততমঃ ক্ৰুষ্ঠাখ্যঃ। এতেন চতুর্থাদীনাং  
 পরেবাং ত্রয়াগাং স্বরানামবক্ষেপিত্বমপি দর্শিতং ভবতি। তত্র মধ্যমাং  
 তৃতীয়াখ্যাং স্বরাং অম্ববসর্গাদিভিরবক্ষেপকারণেঃ কিঞ্চিদবক্ষিপ্তঃ চতুর্থীয়াস্বরঃ।  
 অবক্ষিপ্ততর মন্ত্রাখ্যঃ। অবক্ষিপ্ততমঃ অতিস্বাধীখ্যঃ। তদেবং সামবেদবর্তিনঃ  
 ক্ৰুষ্ঠাদয়ঃ সপ্তস্বরঃ সমাঙ্নিরূপিতাঃ। তেবু মন্ত্রাদয়ো দ্বিতীয়ান্তাশ্চত্বারঃ  
 স্বরাঃ প্রতিলোমক্রমেণ মন্ত্রচতুর্থতৃতীয়দ্বিতীয়াত্তৈত্তিরীয়কা ভবন্তি। \* \*  
 যথাক্রমসম্মৎ স্বাধায়বর্তিনঃ অম্বদাত্তস্বরিতপ্রচয়োদাত্তা ভবন্তীত্যর্থঃ (১৬-১৭)”।  
 এখানে অধ্যাপক হইটনি ও বৈদিকাভরণব্যাক্ষ্যকার গার্গ্য গোপালয়জ্ঞের  
 মধ্যে সামস্বর ও উদাত্তাদি স্বরের পারস্পরিক সম্বন্ধ নিয়ে সামান্ত কিছু মতবৈত  
 আছে। তবে অধ্যাপক হইটনি দ্বিতীয় স্বরকে উদাত্ত, মন্ত্রকে অম্বদাত্ত এবং  
 তৃতীয় ও চতুর্থকে যথাক্রমে স্বরিত ও প্রচয় বলেছেন।

অধ্যাপক হইটনি লিখেছেন,

“The order of the four tones is not made entirely clear by the rule,  
 nor by the commentator’s explanation of it. The latter says that ‘the

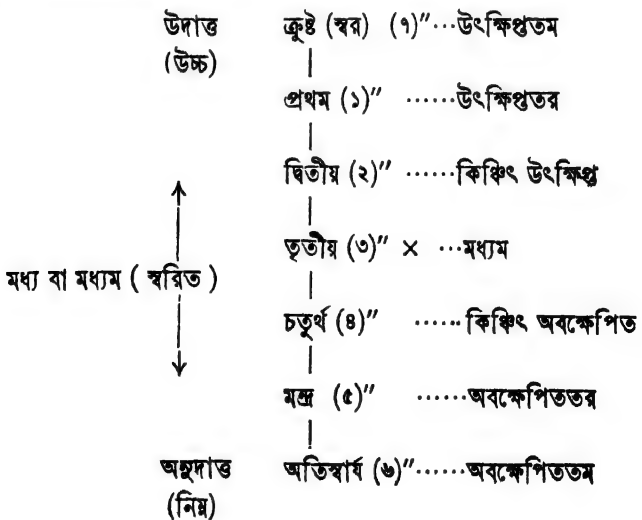
৩। এই ২৩শ অধ্যায়ের সূত্রটির সূত্রসংখ্যায় কিছুটা বিপর্ষয় দেখা যায়; যেমন অধ্যাপক  
 হইটনি-সম্পাদিত সংস্করণে এটির সূত্রসংখ্যা দেওয়া হয়েছে ১৪ এবং কে. রত্নাচার্য-সম্পাদিত  
 মহীশূর সংস্করণে এটির সংখ্যা ১৬।

*mandra* of the Taittiriya is born or produced from the 'second', and if the expression be used in a manner akin with those under rule 13, this would imply that the *mandra* came first, and the 'second' after which would, of course, accord best with the value of the two names, *mandra* would thus be the lowest of the four *yamas*, as it is the lowest of the three *sthānas*. But the commentator then goes on to say that the series of *yamas* thus 'beginning with second' is styled tone-quaternion (*chaturtham*), and this would imply that the order is second, *mandra*, third, fourth. yet further, he add that 'second' is *udatta*, *mandra* is *anudatta* and 'third' and 'fourth' are *svarita* and *pracaya*."

অধ্যাপক হুইটনি পুনরায় লিখেছেন,

"This makes the impression of a purely formal and unintelligent identification, \* \* which, however, are in respect to tone only three, since the *pracaya* is 'of *udatta* tone' XXI. 10 : স্বরিতাং সংহিতায়ামনুদাত্তানাং প্রচয় উদাত্তকৃতিঃ"; i. e., 'of grave syllables following a circumflex in Samhita there is *pracaya* having the tone of acute (The theory of the *pracaya* accent has been so fully set forth in the note to *Atharva-Pratishakhya*, iii. 65 ).

এক্ষেণে গার্গ্য গোপালয়ঙ্ক ও অধ্যাপক হুইটনির উপরিউক্ত আলোচনাটিকে সাজালে এই দাঁড়ায় যে, ক্রুষ্টস্বর উৎকৃষ্টতম, প্রথম-স্বর উৎকৃষ্টতর, দ্বিতীয়-স্বর কিঞ্চিং উৎকৃষ্ট, তৃতীয় মধ্যম, চতুর্থ কিঞ্চিং অবক্ষেপিত, মন্দ্র অবক্ষেপিততর ও অনুদাত্ত = অতিস্বাধ অবক্ষেপিততম। অর্থাৎ এটীর নক্সার আকার এই হয় যে,



অবশ্য সূত্রকারও ঐ কথাই বলেছেন, কেননা তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যকার পরবর্তী “দ্বিতীয়ায়জ্ঞতৈত্তিরীয়াণাম্; তৃতীয়চতুর্থাবনন্তরম্; তদন্তুর্থমামিত্যা-চক্ষতে” (১৮-২০) সূত্র-তিনটিতে তিনি ঐ সিদ্ধান্ত করেছেন। ত্রিব্রহ্মভাষ্যকারও উল্লেখ করেছেন: “তৈত্তিরীয়ানাং দ্বিতীয়াং শ্লুং মদ্রো জায়তে; তদন্তরাং তৃতীয়চতুর্থো ঞ্জাতাম্। এতদ্ এব দ্বিতীয়াদি স্বরমণ্ডলং চতুর্থমং ইত্যচক্ষতে। যো দ্বিতীয়ঃ স উদাত্তঃ, যো মদ্রঃ সোহমুদাত্তঃ, যো তৃতীয়চতুর্থো তৌ স্বরিতপ্রচয়ভিত্যর্থঃ। অনেন সূত্রেণ পূর্বেষাং এব চতুর্নাং স্বরাণাং ক্রমনিয়মঃ ক্রিয়তে; চতুঃসংখ্যা তৌ পূর্বসূত্রেণৈবোক্তা, তস্মাদ্ অত্র চতুর্থমং ইত্যোক্তং সংজ্ঞাবিধিপদং ইতি প্রতীয়তে”।

মোটকথা . এ’থেকে সামস্বরের সঙ্গে বৈদিক উদাত্তাদি তিনটি স্বরের একটি ঘনিষ্ট সম্পর্কের পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু মনে রাখতে হবে যে, ব্রাহ্মণ, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাশুল্কিতে উদাত্তাদিকে স্বর বা ‘যম’ হিসাবে গণ্য করলেও তারা ঠিক সামস্বর থেকে ভিন্ন কিনা গবেষণার বিষয়। তবে উদাত্তাদি স্বর-তিনটি পরে উচ্চ, নীচ ও মধ্যস্থানে অথবা স্থান-স্বরে পরিণত হয়েছিল। সঙ্গীতের দিক থেকে এই উপাদান অপরিহার্য, কেননা স্বরের স্বরূপ, সৃষ্টি ও বিকাশ-সম্বন্ধে অভিজ্ঞতা না থাকলে ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী সুপরিষ্কৃত হয় না।

## দশম অধ্যায়

### পাণিনীয়শিক্ষায় সঙ্গীত

পাণিনীয়শিক্ষাকার উল্লেখ করেছেন, শিব মহেশ্বরের মতে ৬৩ অথবা ৬৪-টী বর্ণ আছে; তবে মোটামুটি ২১-টী স্বর ও ২৫-টী স্পর্শবর্ণের পরিচয় আমরা পাই। স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণগুলির সৃষ্টি-রহস্যের সন্ধান দিতে গিয়ে ‘কাশিকাবৃত্তি’-র গ্রন্থকার নন্দিকেশ্বর উল্লেখ করেছেন যে, নটরাজ তাণ্ডবনৃত্য শেষ ক’রে যখন নব-পঞ্চবার ঢকা নিনাদ বা ডমরুধ্বনি করেছিলেন তখন ১৪-টী পর্ধ্যয়ে বর্ণগুলির সৃষ্টি হয়। এই কাহিনীর বর্ণনা করেছেন নাগোজীভট্টও তাঁর ‘মহাভাস্ত্রপ্রদীপোদ্যোত’ গ্রন্থে ও উপমহ্মা কাশিকার ‘তত্ত্ববিমর্শিনী’-ব্যাখ্যায়। নন্দিকেশ্বর ‘কাশিকাবৃত্তি’-তে বর্ণনা করেছেন,

নৃত্যাবসানে নটরাজরাজো

নিনাদ ঢকাং নব-পঞ্চবারম্।

উর্ধ্বতুঁকামঃ সনকাদিসিদ্ধা-

নেতদ্বিমর্শে শিবমুত্রজালম্ ॥

নটরাজ-শিবের এই তাণ্ডবনৃত্যের ধারণা থেকেই পরবর্তীকালে শিল্পে নটরাজ-মহাকালের মূর্তি কল্পিত হয়েছে; শুধু তাই নয়, নৃত্যের বিচিত্র ভঙ্গীরও বিকাশ হয়েছে সেই অপরূপ কল্পনা থেকে। ডাঃ আনন্দ কুমার-স্বামী তাঁর বিখ্যাত *The Dance of Shiva* ( 1948 ) বইয়ে নটরাজের নৃত্য ও বিকাশ-ভঙ্গীমার কয়েকটি ব্যাখ্যার উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন প্রথমতঃ ‘শিবপ্রদোষস্তোত্র’-টীতে শিবের তাণ্ডবনৃত্য-সম্বন্ধে কল্পনা করা হয়েছে : ত্রিজগতের জননীকে স্বর্ণ-সিংহাসনে প্রতিষ্ঠিত ক’রে বিচিত্র মণি-মাণিক্য দিয়ে সুসজ্জিত করা হয়েছে। শূলপাণি কৈলাস-পর্বতের চূড়ায় নৃত্য করছেন, দেবতার আছেন তাঁকে চারদিকে ঘিরে, দেবী সরস্বতী বীণার তারে ঝঙ্কার তুলছেন, ইন্দ্র বাজাচ্ছেন বেণু বা বংশী, ব্রহ্মার করতালের ছন্দে লক্ষ্মী গান করছেন, বিষ্ণু বাজাচ্ছেন মৃদঙ্গ, আর গন্ধর্ব যক্ষ অমর ও অঙ্গরারাও আছেন চারদিকে। ‘কথাসরিৎসাগর’ গ্রন্থে এটাকে শিবের ‘সঙ্ক্যানৃত্য’ বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। এই নৃত্যেশ্বর-শিবের দুটি হাত কিন্তু অস্ত্রকে দমন করছে না, আর দেবতার

একযোগে স্তুতিগান করছেন। ইলোরা, এলিফেণ্টা ও ভুবনেশ্বরের ভাস্কর্যে এক-বিশেষ ক’রে দাক্ষিণাত্যের চিদাম্বরম-মন্দিরে চারহাতবিশিষ্ট নৃত্যরত অপকল্প নটরাজমূর্তির তখনো সৃষ্টি হয়নি বলা যায়। চিদাম্বরম-মন্দিরের নটরাজমূর্তি শিল্প-সৌন্দর্যের জগতে এক অসামান্য ও স্বর্ণীয় কল্পনা এবং সৃষ্টি, শিল্পের হাতে তার মূল্য নাই, অমূল্য ও অপার্থিব সেই অবদান।<sup>১</sup>

ইলোরা, এলিফেণ্টা প্রভৃতিতে শিবের তাণ্ডবনৃত্যে তামসিক ভাবের প্রকাশই বেশী। শিব সেখানে ভৈরব বা বীরভদ্র, দশহাতবিশিষ্ট, শম্মানপ্রাক্রমে দেবীর সঙ্গে তাণ্ডবনৃত্য করছেন ভয়ঙ্কর পরিবেশ সৃষ্টি ক’রে। কিন্তু চিদাম্বরম-মন্দিরের নটরাজমূর্তির নটরাজের নদস্ত-নৃত্যের তুলনা নাই।

অক্লেই হ্যাভেল (E B. Havell) উল্লেখ করেছেন, নটরাজের তাণ্ডব-নৃত্যে প্রকৃতির সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের রহস্যই প্রকাশিত—“the Tandavan, which summed up the threefold processes of Nature, creation, preservation, and destruction”)। বেদের রুদ্রই পরে শিবমূর্তিতে আত্মপ্রকাশ করেছিল; ভারতীয় শিল্পে তাই ভৈরবের আবির্ভাব—যা শিবের প্রলয়ঙ্কর রূপ। অবশ্য শিবের ভয়ঙ্কর-মূর্তি ভৈরবের মধ্যে কল্যাণ-সুন্দর-রূপেরও দৈন্ত্য নাই। তবে সাস্ত্রিক, রাজসিক ও তামসিক এই তিনটি গুণের মধ্যে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যে রাজসিকতার অভিব্যক্তি থাকলেও তামসিকতার বিকাশই অধিক। শিব-নটরাজের বা নটেশের যে মূর্তি বাল্মীকাদেশে পাওয়া যায় তাতে সাস্ত্রিক ভাবেরই আধিক্য দেখা যায়, অবশ্য সে-সম্বন্ধে আমরা পরে আলোচনা করব।

শোনা যায়, পার্বতীকে সন্তুষ্ট করার জন্তে শিব তাণ্ডবনৃত্য করেছিলেন। পার্বতীও নৃত্য করেছিলেন, তার নাম ‘লাস্ত্র’। সঙ্গীতে ‘তাল’ শব্দটা তাণ্ডব ও লাস্ত্র শব্দ-দুটির আদি-অক্ষর থেকে সৃষ্টি হয়েছে। দক্ষিণভারতে শৈব-সম্প্রদায়ের প্রভাব বেশী, তাই শিব কখনো ধ্যানমৌন শাস্ত্র-সমাহিত যোগী, আবার কখনো বা ভয়ঙ্কর-বেশ ভৈরব। এলিফেণ্টায় ও দক্ষিণভারতের শিবতাণ্ডবে ভয়ঙ্কর-মূর্তিরই প্রকাশ, কিন্তু রায়বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ ময়ূরভঞ্জরাজ্যের প্রাচীন রাজধানী খিচিং বা তাম্রশাসনোক্ত খিজিরকোটের ভগ্নাবশেষ থেকে নটরাজের যে মূর্তিটা (সম্ভবতঃ খ্রীষ্টীয় ১০ম-১১শ শতাব্দী) আবিষ্কার করেছিলেন তাতে

যোগানন্দের এসবতাই ছিল। রায়বাহাদুর চন্দ্র নটরাজ-প্রতিমার প্রদর্শনে উল্লেখ করেছেন : “প্রতিমার দেহের অধিকাংশ ভাগই এখনও পাওয়া যায় নাই। \* \* নটরাজের মুখমণ্ডলে চিত্তবৃত্তির সম্পূর্ণ নিরোধজাত যোগানন্দ-সমাধির ভাব চমৎকার প্রতিবিম্বিত হইয়াছে; কমনীয় দেহখানি ধীর গভীরভাবে নৃত্যের ছলে বিশ্বলীলার অভিনয় করিতেছে। তামিলদেশের সুপ্রসিদ্ধ নটরাজমূর্তিতে গতিশীলতা প্রবলতর। খিচিং-এর মূর্তিতে গতির ও স্থিতির—জ্ঞানের ও কর্মের সামঞ্জস্য সাধিত হইয়াছে”।<sup>২</sup>

নটরাজের নৃত্য সৃষ্টির পরিচায়ক। সাধারণত নটরাজমূর্তি চারহাতবিশিষ্ট। দক্ষিণদিকের ওপরের হাতে ডমরু অনন্ত অনাহত শব্দের প্রতীক, অগণ্ড মহাকালের বৃকে তা ধেন লয় ও ছন্দ বা তাল রক্ষা করছে। ডমরুর ধ্বনি বা শব্দের সঙ্গে মহাপ্রাণ ও পঞ্চভূতের যোগসূত্র জড়িত। বিশ্ববৈচিত্র্যের উপাদানই পঞ্চভূত; শব্দও তাই। নৈয়ামিকেরা ‘শব্দগুণমাকাশম্’ সূত্রে শব্দকে আকাশের গুণ বলেছেন, কাজেই শব্দ আকাশ বা মহাকাশের প্রকাশক। নটরাজের বামদিকের ওপরের হাতে ‘অর্ধমুদ্রা’, তাতে আছে প্রজ্বলিত অগ্নিকুণ্ড—ধ্বংশের পরিচায়ক। দক্ষিণদিকে নীচেকার হাতে ‘অভয়মুদ্রা’—শান্তি ও সাধনার উদ্বোধক। বামদিকের নীচেকার হাত উন্নত বা উৎক্ষিপ্ত ও আলোলিত এবং তা চরণের দিকে নমিত। এই চরণ ভক্তগণকে আশ্রয় দান করছে। যে হাতটি এই চরণের দিকে নমিত সেটীতে আছে ‘গজহস্তমুদ্রা’ এবং তা বিঘ্ননাশক গণপতি বা বিনায়ককে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে। এই হাতটি সর্ববিঘ্ননাশের প্রতীক। পদতলে বামন ‘অপস্মার’-পুরুষ বা অস্থর ত্রিপুর অজ্ঞান ও অপবিজ্ঞতার নিদর্শন। বামনের হাতে সর্প—বন্ধন বা অজ্ঞান-রূপ সংসার-চক্রের পরিচায়ক। নটরাজ বামনকে পদদলিত করছেন, অর্থাৎ অজ্ঞানকে বিনাশ ক’রে তিনি মুক্তি ও শান্তির আলোক দান করছেন। বামন পদ্মপীঠের ওপর শায়িত। নৃত্যে শিবের পাঁচটি শক্তি বা পঞ্চক্রিয়া বিকশিত : সৃষ্টি, স্থিতি, সংহার, তিরোভাব ও অস্থগ্ৰহ। এই পঞ্চক্রিয়ার অধিদেবতা ব্রহ্মা, বিষ্ণু, রুদ্র, মহেশ্বর ও সদাশিব। নটরাজ-শিবের হাতে মুদ্রা বা হস্তকরণগুলি নৃত্যে ভাব ও রসের প্রকাশক। নটরাজের চারদিকে প্রভাবমণ্ডল বা অগ্নিশিখার চক্র বিশ্বের ও বিশ্ববাসিগণের প্রাণশক্তির পরিচায়ক। অধ্যাপক জিমার এটীকে ওঙ্কারেরও

প্রতীক বলেছেন।\* নটরাজের শিরে জটজাল নৃত্যের তালে তালে শৃঙ্গে উৎকীর্ণ হচ্ছে; জটীর বাঁধনে গঙ্গা হিমালয়ের গোমুখীর কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। কপালে অর্ধচন্দ্র বা অগ্নি জ্ঞানের, শিরে সর্প প্রকৃতি বা প্রাণশক্তির পরিচায়ক। নটরাজের দক্ষিণকর্ণে মহুশ্যদেহের ও বামকর্ণে এক নারীদেহের ভূষণ। অঙ্কেয় হ্যাভেল এটিকে বলেছেন—পুরুষ-প্রকৃতির তথা নটরাজ যে পুরুষ ও প্রকৃতি এই উভয়ের মিলিত প্রতিমূর্তি (“by which is expressed the nature of the Diety, combining both the male and female principle”<sup>১</sup>।

অঙ্কেয় হ্যাভেলের মতে, নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যে দুটি ভাব অন্তর্নিহিত আছে : একটা—প্রকৃতির বাইরের জড়বিকাশের খেলা ও অপরটা—অধ্যাত্ম জগতের লীলার অভিব্যক্তি, যাতে মানুষের সকল-কিছু কামনা, অজ্ঞান ও বন্ধনের অবসান হয়।<sup>২</sup> তিনি নটরাজের নৃত্যের একটা পৌরাণিক আখ্যানও দিয়েছেন। আখ্যানটি আদিম কালের ঐন্দ্রজালিক অহুষ্ঠানের সঙ্গে জড়িত। গল্পটি হোল : একদিন শিব যোগীবেশে অরণ্যে ঋষিদের কাছে গিয়ে তর্কে প্রবৃত্ত হলেন ও ঋষিদের হারিয়ে দিলেন। ঋষিরা তাতে ক্রুদ্ধ হোয়ে অভিচারে প্রবৃত্ত হলেন। তাঁরা যজ্ঞায়িতে একটা ভয়ঙ্কর-মূর্তি ব্যাঘ্র সৃষ্টি করলেন শিবকে আক্রমণ করার জন্তে। শিব তাঁর কনিষ্ঠাঙ্গুলির নখ দিয়ে বাঘের শরীর থেকে চামড়াটা খুলে নিয়ে নিজের গাত্রে পরিধান করলেন। তারপর ঋষিরা বিধাক্ত সর্প সৃষ্টি করলেন, শিব সেই সাপকে মালার আকারে গলায় পরে নৃত্য করতে লাগলেন। পরে ঋষিদের যজ্ঞায়ি থেকে বিকটাকার একটা বামন-রূপ অসুর বার হোয়ে শিবকে আক্রমণ করল। শিব অসুরকে পদভারে দলিত করে তার পৃষ্ঠদেশে ভেঙে দিলেন। শিবের এই তাণ্ডবনৃত্য স্বর্গলোকের দেবতা ও ঋষিরা প্রত্যক্ষ করতে লাগলেন। এই নৃত্যের দৃশ্যটি এলিফেন্টার

৩। Cf. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation* (1946), pp. 153—154.

৪। Cf. (ক) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920), p. 80 ;  
(খ) আনন্দ কুমার-বারী : *The Dance of Shiva*. (1948), pp. 84—87.

৫। Cf. (ক) *The Himalayas in Indian Art* (London, ( 1924 ), p. 65 ;  
(খ) এস. শিবপদমঙ্গলম্ : *The Saiva School of Hinduism* ( London, 1834 ), pp. 185-186.



‘শুভায় চাক্ষুসভাবে প্রতিকলিত করা হয়েছে। সম্ভবতঃ শিবের ত্রিমূর্তি যিনি রচনা করেছিলেন তিনিই এই তাণ্ডবনৃত্যকারী শিবের স্রষ্টা।

বাঙ্গালাদেশেও নটরাজের মূর্তি পাওয়া গেছে এবং তা এলিক্বেটা ও চিদাম্বরম-এর মূর্তি থেকে ভিন্ন। শ্রদ্ধেয় প্রত্নতাত্ত্বিক রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture* (1933) বইয়ে উল্লেখ করেছেন, বাথরগঞ্জ জেলায় কাশীপুরে নটরাজ বা নটেশ্বর একটা তাণ্ডবমূর্তি পাওয়া গেছে, রাজসাহীর ‘বরেন্দ্র রিসার্চ সোসাইটি’ ও ‘ঢাকা মিউজিয়াম’-এ এই মূর্তি রক্ষিত আছে। এছাড়া উড়িষ্যায় দশহাত-বিশিষ্ট শিব-তাণ্ডবের একটা মূর্তি পাওয়া গেছে এবং বাঙ্গালার সেন-রাজাদের তাম্রমুদ্রায়ও ঐ ধরনের দশহাতযুক্ত শিব-নটরাজের মূর্তি দেখা যায়।<sup>৩</sup> ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় উল্লেখ করেছেন যে, বাঙ্গালায় নটরাজের মূর্তিগুলি খুব সম্ভবতঃ খ্রীষ্টীয় ১০ম-১২শ শতাব্দীর হবে :

নটরাজ-শিবের প্রতিমা বাংলাদেশে অপ্রচুর; কিন্তু বাংলার নটরাজ-রূপকল্পনা যেন দক্ষিণী রূপক-রনাকে অনুসরণ করে নাই। দশ ও দ্বাদশহস্ত এই ধরনের নটরাজ-শিবের প্রতিমা এ’পৰ্যন্ত বাংলাদেশের বাহিরে আর কোথাও বড় একটা পাওয়া যায় না। পূর্ব-দক্ষিণ বাংলার নৃত্যপর শিবের দ্ব্যস্ত মূর্তি পাওয়া গিয়েছে সবই দশহস্ত এবং তাঁহার লক্ষণ ও লাল্লন-সন্নিবেশ পুরোপুরি মৎস্তপুরাণের বর্ণানুযায়ী; দক্ষিণ-ভারতীয় চতুর্হস্ত নটরাজ শিব-প্রতিমার শিবের পদতলে যে অপস্মার-পুরুষটিকে দেখা যায়—বাংলাদেশে তাহার চিত্রও নাই। এই ধরনের দশহস্ত, মৎস্তপুরাণ অনুসারী নটরাজ-শিবের মূর্তিগুলির একটির পাদপীঠে উৎকীর্ণ লিপিতে মূর্তিটিকে বলা হইয়াছে—‘নটেশ্বর’। দ্বাদশহস্ত নটরাজ-শিবের যে ক’টি মূর্তি পাওয়া গিয়াছে তাহাদের হস্তধৃত লক্ষণ ও লাল্লন একটু পৃথক এবং সন্নিবেশও ভিন্ন-প্রকারের, এই ধরনের মূর্তিগুলিতে এক হাতে বীণা এবং দুই হাতে করতালের নৃত্যের তাল রাখা হইতেছে। শিব যে নৃত্য ও সঙ্গীতরাজ ইহা দেখানও যেন এই প্রতিমাগুলির উদ্দেশ্য।<sup>৪</sup>

সুতরাং বাঙ্গালাদেশে নটরাজ-মূর্তির রূপ-পরিকল্পনা সম্পূর্ণ ভিন্ন এবং নূতন ধরনের। বাঙ্গালার জলবায়ু ও প্রতিভাই পুরাতানের মধ্যে নূতন-কিছু সৃষ্টি করার দিকে সর্বদা উন্মুখ।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ নটরাজকে প্রকৃতির রূপমূর্তির প্রতিচ্ছবি-রূপে বর্ণনা করেছেন এবং স্বভাব-সৌন্দর্যের পূজারী বিশ্বকবির পক্ষে তা যথার্থই হয়েছে। অশাস্ত প্রকৃতি-সিদ্ধকে কবি বলেছেন—চিৎসত্তা বা চৈতন্য এবং

৩। Cf. *Archaeological Survey of India, New Imperial Series, Vol. XLVII, p 109.*

৪। Cf. ‘বাঙ্গালীর ইতিহাস’—আদিপর্ব (২য় সংস্করণ, ১৩৫৮), পৃ ৬২১

তারই বহির্বিকাশ হোল নৃত্যচঞ্চল বিশ্ববৈচিত্র্য। নটরাজ প্রকৃতির যৌন-মর্মকথাকে মূখর ও প্রাণবান ক'রে তুলেছেন অপরূপ নৃত্যের ছন্দে। কবি তাই নটরাজের বর্ণনায় বলেছেন,

চেতনা-সিদ্ধুর স্কন্ধ তরঙ্গের মৃদঙ্গ-গর্জনে,

নটরাজ নৃত্য করে উন্মুখর অশাস্ত পবনে।

চেতনা-সিদ্ধুর স্কন্ধ তরঙ্গ ও উন্মুখর অশাস্ত পবনই কল্পনা-বিলাসী শিল্পীর স্বজনশীল মনে জাগিয়েছে নটরাজের প্রলয়চঞ্চল তাণ্ডবের ধারণা। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'নটরাজ'-ঋতুরঙ্গশালায় ও বিভিন্ন ঋতুদের বিচিত্র বর্ণনার মধ্যে নটরাজের মর্মকথা প্রকাশ করেছেন। তিনি মুখবন্ধে লিখেছেন : "নটরাজের তাণ্ডবে তাঁহার এক পাদক্ষেপের আঘাতে বহিরাকাশে রূপলোক আবর্তিত হইয়া প্রকাশ পায়, তাঁহার অগ্র পাদক্ষেপের আঘাতে অন্তরাকাশে রসলোক উন্মথিত হইতে থাকে। অন্তরে বাহিরে মহাকালের এই বিরাট নৃত্যছন্দে যোগ দিতে পারিলে জগতে ও জীবনে অথও লীলারস উপলব্ধির আনন্দে মন বন্ধনমুক্ত হয়"।<sup>৮</sup> প্রকৃতপক্ষে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যের পিছনে সৃষ্টি ও জীবন-রহস্যের মর্মকথাই তাই। মুক্তির ভিখারী কবিও তাই মনের আনন্দে গান ক'রে বলেছিলেন,

নৃত্যের তালে তালে, নটরাজ

ঘুচাও সকল বন্ধ হে।

সুপ্তি ভাঙাও, চিন্তে জাগাও

মুক্ত সুরের ছন্দ হে ॥

খৃষ্টীয় ৫ম শতাব্দীতে এলিফেন্টার প্রস্তরমূর্তিতে এবং খৃষ্টীয় ১০ম-১১শ

৮। কবিগুরুর ভাবে উদ্ভূত হোয়ে শ্রীপ্রতিমা দেবীও নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

"জীবজগতের মধ্যে অহরহ যে নিপুট রঙ্গ চলছে, অণু-পরমাণু থেকে আরম্ভ ক'রে প্রাণীজগৎ পর্যন্ত নিজেকে টিকিয়ে রাখবার যে বিশ্বব্যাপী যুদ্ধের ঝড়, তাই প্রাণের বিচিত্র ছন্দে লীলায়িত অকুরঙ্গ রূপকে ফুটিয়ে তুলেছে। মানুষের চিন্তা সাধনা করছে সেই অসীম গতিশক্তিকে দেহের সীমার মধ্যে অনুভব করতে। শিবের তাণ্ডব হ'ল সেই বিশ্বব্যাপী সৃষ্টিশক্তির প্রত্যক্ষ রূপ। তার মধ্যে সৃষ্টি-স্থিতি-লয়ের আবর্ত আমরা দেখি। তাণ্ডবের প্রতি পাদক্ষেপের ছন্দে পৃথিবীর ধূলিকণাও যেন জীবন্ত হয়ে ওঠে। মানুষের কল্পনা যে কত গভীরভাবে অ্যাবস্ট্রাক্টকে নিরূপদেশকে অনুভব করতে পারে শিবের তাণ্ডবে তারই অদ্ভুত প্রকাশ। এর থেকে বোঝা যায় ভারতীয় নৃত্য একদিন অনঙ্গদহনের অর্থাৎ দুল অঙ্গ-সীমানা অতিক্রমণের পথে আধ্যাত্মিক প্রেরণাতে অভিযুক্ত হয়ে উঠেছিল।"—'নৃত্য' ( বিশ্বভারতী ), পৃ ৯

শতাব্দীতে দক্ষিণভারতে চিদাম্বরম-মন্দিরে ব্রোঞ্জমূর্তিতে শিবের তাণ্ডবনৃত্যের ভঙ্গিমায় ভাব ও রসের যে আস্তর রূপলোক সৃষ্টি হয়েছিল কবিগুরু সার্বক লেখনীতে তা প্রাণবান হোয়ে উঠেছে।

নটরাজ-শিবের প্রস্তরমূর্তির পরিকল্পনা-সম্বন্ধে প্রাচ্যে হাবেল উল্লেখ করেছেন, যদিও খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতাব্দীর প্রাকালে প্রস্তর-মূর্তির সৃষ্টি-কল্পনা হয়েছিল বোলে আমরা স্বীকার করি তথাপি নটরাজের মূর্তি-কল্পনা ঠিক কখন থেকে প্রথম আরম্ভ হোল তা আমরা জানি না—

“The date of the earliest known stone sculptures of this type, somewhere about the sixth century A. D., gives no idea as to when the Nataraja image was first conceived.”

তবে ধ্যানঘনমূর্তি-শিবের কল্পনা কিভাবে ভারতীয় সমাজে জন্মলাভ করেছিল তার উল্লেখ করতে গিয়ে মনীষী আভেল তাঁর *The Himalayas in Indian Art* (1924) এবং *Indian Sculpture and Painting* (1908) বইদুটিতে সুবিশাল গগনচুম্বী চিরতুষারাবৃত শুভ্র হিমালয়-পর্বতকেই তার কারণ বলেছেন। আকাশ-রূপ স্বর্গ থেকে পতিত হোয়ে স্রোতাস্বিনী গঙ্গা হিমালয়-রূপী শিবের জটাজালে আশ্রয় নিয়েছিল। অসংখ্য শৃঙ্গযুক্ত রুক্ষ-পর্বতমালা হিমগিরি-শিবের জটাজাল। তিনি বলেছেন (পৃ. ১০),

“The Himalayas \* \* from the center of the World-Lotus. The seed-vessel of the Lotus was Brahma's holy city in the region of<sup>a</sup> Mt Kailasa, and of the lake Manasarovara, whose deep blue waters mirrored the Creator's mind. The Himalayan snows were the glittering up-turned petals of the flower.”

পরবর্তীকালে ভারতীয় শিল্পের বৈশীর্ভাগ উপাদানই মহিমময় হিমালয়ের প্রাকৃতিক সৌন্দর্য থেকে গ্রহণ করা হয়েছে।

ডাঃ আনন্দ কুমার-স্বামী বলেছেন, নটরাজের নামে উৎসর্গীত দক্ষিণ-ভারতের চিদাম্বরম-মন্দিরের কতকাংশ (এবং নটরাজমূর্তিটীও) নির্মিত হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১০ম কিংবা ১১শ শতাব্দীতে।<sup>১</sup> অধ্যাপক জিমার মূর্তিটার

১। “Parts of the temple at Chidambaram, one of the most sacred of all Southern shrines, and dedicated to Nataraja, are as old as the tenth or eleventh century, Nritya-Sabha, or Dancing Hall, of thirty-six pillars about eight feet high, being the oldest and most beautiful element.”—*Introduction to Indian Art* (1923), p. 94.



চেতনা-সিক্তর স্কন্ধ তরঙ্গের মুদঙ্গ-গর্জনে,  
নটরাজ নৃত্য করে উন্মথর অশান্ত পবনে ।

—রবীন্দ্রনাথ



এলিফেণ্টায় নটরাজ-শিবতাণ্ডবমূর্তি  
(তামসিক)  
(খৃঃ ৫ম শতাব্দী)



শিব নটরাজ  
চিহ্নিত ১: ১৫৫০



বংশোদ্ভূত শিব পুত্রমণি  
১০ম শতাব্দী  
সক দেবী নারায়ণ পাদ



বেনারসের নটমণি (পূর্বের বাদনবত)  
(১০ম শতাব্দী)

নিৰ্মাণকালও ঐ খৃষ্টীয় ১০ম ও ১২শ শতাব্দীতে বলেছেন।<sup>১০</sup> শিল্পজ্ঞানী শ্রীঅজিত ঘোষ উল্লেখ করেছেন, শিব-নটরাজের ব্রোঞ্জমূর্তির সৃষ্টি হয়েছিল চোল-বংশের রাজত্বের সময়ে (৮৫০-১১৫০ খৃষ্টাব্দে)। তিনি বলেছেন,

“The Nataraja image in bronze is the supreme example of symbolic art. It is also one of the most beautiful and vital of the creations of the Indian artistic genius and is undoubtedly entitled to rank among the seven greatest achievements of the art of Bharat. The artists who flourished during the rule of the Chola dynasty (850—1150 A. D.) created this immortal image of the Dancing Siva and in it they have given concrete expression to the conception of Siva in the mystic philosophy of South India”.<sup>১১</sup>

এলিফেণ্টায়ও শিব-তাণ্ডবের মূর্তি আছে। এলিফেণ্টার গুহা ও শিবের মূর্তিগুলি উৎকীর্ণ হয়েছিল খৃষ্টীয় ৫ম কিংবা ৬ষ্ঠ শতাব্দীতে। ডাঃ হীরানন্দ শাস্ত্রীর অভিমত তাই।<sup>১২</sup> তিনি উল্লেখ করেছেন যে, ডাঃ বার্গেস প্রভৃতি মনীষীরা এলিফেণ্টার শিল্প-সম্পদকে খৃষ্টীয় ৮ম অথবা ৯ম শতাব্দীর গোড়ার দিকে সৃষ্টি করা হয়েছিল বোলে অভিমত প্রকাশ করেছেন, কিন্তু তা সঙ্গত নয়, কেননা পাহাড়ের গুহাগুলি ভাস্কর্যের অবদান-হিসাবে বৌদ্ধ, ব্রাহ্মণ্য ও জৈন এই তিন শ্রেণীতে ভাগ করা হয়। বৌদ্ধ গুহাগুলি তৈরী হয়েছিল প্রায় খৃষ্টপূর্ব ৩ শতক থেকে, শিব অথবা বিষ্ণুর উদ্দেশ্যে উৎসর্গীত ব্রাহ্মণ্য-গুহাগুলি আনুমানিক খৃষ্টীয় ৭ম-৮ম শতাব্দে এবং জৈন-গুহাগুলি বৌদ্ধ-যুগের সমসাময়িক। ভারতবর্ষে গুপ্তযুগেই ভাস্কর্যের চরম উন্নতি সাধিত হয়েছিল। অনেকের মতে, খৃষ্টপূর্ব ২৭৩-২৩২ অব্দের মধ্যে মৌর্য-সম্রাট অশোকের রাজত্বকাল থেকেই নাকি ভাস্কর্য-সৃষ্টির সূচনা আরম্ভ হয়। কাজেই প্রাচীন মধ্যযুগীয় ও পরবর্তী শিল্প-বিকাশের কাল নির্ণয় করা যায় মোটামুটি খৃষ্টপূর্ব ২য়-৩য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ৩য় শতাব্দী, খৃষ্টীয় ৪র্থ শতাব্দী থেকে ৮ম শতাব্দী এবং খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী থেকে ১২শ শতাব্দী।

১০। “Shiva-Nataraja is represented in a beautiful series of South Indian bronzes dating from the tenth and twelfth centuries A. D.”—*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (1946), p. 152.

১১। Vide *The Seven Wonders of Indian Art in Hindusthan Standard*, Pooja Annual, 1951, p. 175.

১২। “\* \* it can reasonably be assumed that they were excavated about the sixth century (A. D.).”—*A Guide to Elephanta* (1934), p. 2.

অবশ্য খৃষ্টপূর্ব ১ম শতকে অন্ধ-রাজত্বের সূচনাকালে ভারতের ও মূর্তিশিল্পের আরম্ভ হয় প্রথমে। মধ্যযুগীয় শিল্পকলা প্রারম্ভ-কাল আমরা আগেই বলেছি যে, গুপ্তযুগে খৃষ্টীয় ৩৫০-৬৫০ শতাব্দী।<sup>১০</sup> মোটকথা গুপ্তযুগই এনে দেয় সমগ্র শিল্প-বিকাশের জগতে নূতন যুগ ও নব-জাগরণ। সারনাথের বৌদ্ধমূর্তি, কাঁসির ললিতপুর বিভাগের অশ্বগতি দেওঘরের বিষ্ণু ও শিবমূর্তি, ইলোরা ও এলিফেণ্টার মূর্তি-সৌন্দর্য গুপ্তযুগেরই অবদান। মাননীয় পার্সি-ব্রাউন তাঁর বিখ্যাত *Indian Architecture* (2nd ed.), শ্রদ্ধেয় হাভেল তাঁর *The Ancient and Mediaeval Architecture of India* এবং জেমস ফারগুসন তাঁর *History of Indian and Eastern Architecture* ( Vols I & II ) প্রভৃতি বইগুলিতে ভারতের ভাস্কর্য এবং মাননীয় গোপীনাথ রাও তাঁর সুবিখ্যাত *Hindu Iconography* ( Vols I & II ) এবং শ্রদ্ধেয় বিনয়তোষ ভট্টাচার্য তাঁর *The Indian Buddhist Iconography* (1924) পুস্তকগুলিতে মূর্তি-বিকাশের ধারাবাহিক আলোচনা করেছেন। এগুলি থেকে মোটামুটি বলা যায় যে, মূর্তি ও শিল্প-সৌন্দর্য উৎকর্ষ হয়েছিল বরাবর-পাহাড়ে খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২৫০ শতকে, ভারত-স্বত্বপে খৃষ্টপূর্ব ১৫০ শতকে, চৈত্যা-পাহাড়ে খৃষ্টপূর্ব ২য় শতক—খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীতে, কারুলে-চৈত্যা খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকে, পুনায়ে জুনাব-পর্বতগুহায় খৃষ্টীয় ১ম শতকে, নাসিকের পাণ্ডুলেনে খৃষ্টপূর্ব

১৩। শ্রদ্ধেয় ম্যাকডোনেল ( A. A. Macdonell ) তাঁর সৃষ্টিস্থিত *Buddhist Religious Art* গ্রন্থে বৌদ্ধশিল্প তথা ভারতীয় শিল্পকে তিনটি স্তরে ভাগ করেছেন : (১) খৃষ্টপূর্ব ২৬০ শতক—৫০ খৃষ্টাব্দ , (২) ৫০ খৃষ্টাব্দ—৩৫০ খৃষ্টাব্দ (৩) ৩৫০ খৃষ্টাব্দ—৬৫০ খৃষ্টাব্দ। তিনি উল্লেখ করেছেন : "The history of Indian art really begins with the reign of Asoka ( 272-231 B. C. ), \* \*. The history of Buddhistic religious art in India extended over more than nine centuries and may be divided into three roughly equal periods. The earliest reaches from 260 B. C. to A. D. 50. \* \* The second and, as far as Buddhist sculpture is concerned, best period extends roughly from A. D. 50-350. The third period ( A. D. 350-650 ) is noteworthy chiefly for what it produced in the way of pictorial art"—*The Proceedings of the International Congress for the History of Religions* (1908), part II, pp. 74-75-

মাননীয় গার্ডনার ( P. Gardner ) তাঁর *Greek Influences on the Religious Art of North India* গ্রন্থে ( পৃ ৭২-৮৫ ) ভারতশিল্পের ওপর গ্রীক প্রভৃতি বিদেশীয় প্রভাব লক্ষ্য করেছেন। কিন্তু এ' লক্ষ্যে বলা যায় যে, আসলে ডাঃ কুমার-স্বামী ও শ্রদ্ধেয় হাভেল যে বলেছেন—বিদেশীরা ভারতীয় শিল্পের মর্যকমা বুঝেন নাই একথাই সত্য।

১ম শতকে, উদয়গিরির ( উড়িষ্যা ) রাণীশঙ্কায় খৃষ্টপূর্ব ১৫০ শতকে, সারনাথের ধামেক-স্তূপে খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-শতাব্দীতে, সাঁচীর গুপ্ত-মন্দিরে খৃষ্টীয় ৫ম-৬ষ্ঠ শতাব্দীতে, ধারওয়ারে অইহোলে-মন্দিরে খৃষ্টীয় ৫ শতকে, বিজাপুরে বাদামীর মন্দিরে খৃষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতাব্দীতে, ভুবনেশ্বর-মন্দিরে খৃষ্টীয় ৮ম-১০০০ শতাব্দীতে, লিঙ্গরাজ-মন্দিরে খৃষ্টীয় ১০০০ শতাব্দীতে খাজুরাহের মন্দিরে খৃষ্টীয় ১০০০-১০৫০ শতাব্দীতে, কোনারকের সূর্য-মন্দিরে প্রায় খৃষ্টীয় ১২৫০ শতাব্দীতে প্রভৃতি। মোটকথা দেখা যায়, খৃষ্টপূর্ব ৩য় শতক থেকে খৃষ্টীয় ১২শ কিংবা ১৩শ শতাব্দী পর্যন্ত ভারতবর্ষে ভাস্কর্যের এবং সঙ্গে সঙ্গে মূর্তিশিল্পের ইতিহাসে স্বর্ণযুগ সৃষ্টি হয়েছিল।

কিন্তু একথা আমাদের মনে রাখা উচিত যে, বৈদিক যুগে যজ্ঞস্থলানে মূর্তি বা মন্দিরের বিশেষ কোন উল্লেখ পাওয়া না গেলেও বিভিন্ন বেদী বা অগ্নিগৃহের বিবরণ পাওয়া যায়। শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক আচার্য ( পি. কে. আচার্য ) উল্লেখ করেছেন,

“The idea of the sepulchre or the burial vault was analogous with the Buddhist temple where, however, the image of Buddha was installed in the later edifices. So far as the Hindu architecture is concerned the sacrificial altars out of which the temple seems to have grown up were purely a religious structure and had nothing to do with *chaityas* or monuments built in memory of the dead.”<sup>১৪</sup>

তিনি আরো উল্লেখ করেছেন, কল্পসূত্রের পরিশিষ্ট ‘শুষ্কসূত্র’-গ্রন্থে যজ্ঞবেদী-নির্মাণের বিবরণ দেওয়া আছে। বেদীগুলি ভিন্ন ভিন্ন ধরনের তৈরী হোত। তৈত্তিরীয়-সংহিতায় ( ৫।৪।১১ ) বিভিন্ন ছাঁচের বেদীর উল্লেখ আছে। বোধায়ন ও আপস্তম্ব-ধর্মসূত্রদ্বীতেও ঐ সংহিতা অনুযায়ী ‘চিতি’ বা বেদীর বিবরণ পাওয়া যায়। ‘চতুরস্র-শ্চেনচিং’ বেদী শ্চেনপক্ষীর মতন দেখতে ছিল। ‘কঙ্ক-চিং’ ছিল লম্বপদবিশিষ্ট হেরন-পাখীর মতন দেখতে। এছাড়া ‘প্রোগ-চিং’, ‘উভয়ত-প্রোগচিং’, ‘রথচক্র-চিং’, ‘ত্রোগ-চিং’, ‘পরিচয়-চিং’, ‘সমুচ্চয়-চিং’, ‘কূর্ম-চিং’ প্রভৃতি নামেও যজ্ঞবেদী ছিল। সবগুলি ইষ্টক

১৪। Vide *The Origin of Hindu Temple in Indian Culture*, Vol. I, July 1934, p. 89. Cf. also আচার্য: *Indian Architecture*.



দিয়ে তৈরী হোত এবং দৈর্ঘ্যে হোত বিভিন্ন 'পুরুষ' অমুখ্যায়ী। এই চিত্তিগুলিই পরে মন্দির, গির্জা ও মসজিদে রূপায়িত হয়েছিল।<sup>১৫</sup>

বৈদিক সাহিত্যেও শিল্পের উল্লেখ আছে। শতপথব্রাহ্মণে (৩২।১।৫) আছে: "যদ্ বৈ প্রতিকল্পং তচ্ছিল্পম্"। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৬।৫।১)— "শিল্পানি শংসন্তি দেবশিল্পাণ্ডেতেষাম্ বৈ শিল্পানাং অমুকৃতি: শিল্পং অধিগম্যতে"। ঐতরেয়-ব্রাহ্মণের ভাষ্যে আচার্য সায়ণ লিখেছেন: "শিল্পশব্দশ্চ আশ্রয়করম্ কর্ম ক্রতে \* \* কোশলম্"।<sup>১৬</sup> কাজেই শিল্প তথা শিল্পকর্ম যে বৈদিক সমাজে সুনির্দিষ্টভাবে ছিল তার প্রমাণ বিভিন্ন বৈদিক সাহিত্যে পাওয়া যায়। রায়বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ্র উল্লেখ করেছেন: বেদমন্ত্রে অনেক বৈদিক দেবতার অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের বর্ণনা পাওয়া যায়। তারপর আজ থেকে প্রায় ২৫০০ হাজার বছর আগে গৌতম বুদ্ধের সময়ে মগধে ও বিদেহে মৃত মহাপুরুষদের চিত্তাভাসের ওপর স্তূপের এবং যক্ষ বা যক্ষীর আবাস চৈত্যা-বুদ্ধের উপাসনার প্রচলন ছিল। মহাপরিনির্বাণমুদ্রে ও অমৃত্যু বৈশালীর লিঙ্গবৃক্ষের চৈত্যাযক্ষগুলিকে পূজা করার জন্তে বুদ্ধদেব উপদেশ দিয়েছিলেন। পালি-বিনয়পিটকের চুল্লবগ্গে (স্কুত্রবর্গে) উল্লেখ আছে যে, বুদ্ধদেব যখন রাজগৃহ নগরের বেণুবনে বাস করছিলেন তখন ভিক্ষুদের বাসের জন্তে বিহার নির্মিত হয়েছিল ও অনাচারপরায়ণ ঘটবর্গীয় ভিক্ষুগণ জ্বী-পুরুষের প্রতিভান চিত্র বা প্রতিকৃতি সেই বিহারের দেওয়ালে অঙ্কিত করেছিলেন। বিনয়পিটকের স্তম্ভবিভঙ্গে (ভিক্ষুগী-বিভঙ্গ, ৪১ পাচিতিয়) পাওয়া যায়, এক সময়ে যখন শ্রাবস্তী নগরে জেতবনে বুদ্ধদেব বাস করছিলেন তখন কোশলরাজ প্রসেনজিতের উদ্যানে চিত্রাগারে অনেক প্রতিভান বা মনুষ্ক-চিত্র প্রদর্শিত হয়েছিল, জনপ্রবাহের সঙ্গে ঘটবর্গীয়া ভিক্ষুগীরাও সেই চিত্রাগার দেখতে গিয়েছিলেন।<sup>১৭</sup>

১৫। Cf. (ক) আচার্য : *Architecture of Manasara*, Vols. III-V and plates CVIII—CXII.

(খ) 'বঙ্গীয় মহাকাব্য'-এ প্রচুর অমূল্যচরণ বিভাভূষণ-লিখিত 'অদি'-প্রবন্ধ ঐষ্টব্য, পৃ. ৩২৪-৩৪২

১৬। Vide ডাঃ বড়ুয়া (B. M. Barua): *Art as defined in the Brahmanas* (প্রবন্ধ) in *Indian Culture*, Vol. I, July 1934, pp. 118-120.

১৭। Cf. (ক) রায়বাহাদুর চন্দ্র: 'মূর্তি ও মন্দির' (১৯২৪), পৃ. ১—৩

(খ) পণ্ডিত দীনেশচন্দ্র সরকার ডাঃ কুমার-স্বায়ীর *Elements of Buddhist Iconography* (1935) বইখানি সমালোচনার অবসরে বৌদ্ধশিল্পের প্রতীক প্রভৃতির

রায়বাহাদুর চন্দ্র আরো লিখেছেন : “প্রকৃত প্রস্তাবে ভারতবর্ষে ভাস্কর্য-কলায় ধারাবাহিক ইতিহাসের সূত্রপাত হয় খৃষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতাব্দে শুদ্ধবংশের অভ্যুদয়ের সঙ্গে সঙ্গে এবং এই শুদ্ধশিল্প উন্নতি লাভ করিয়াছিল খৃঃ পূঃ প্রথম শতাব্দীর মধ্যভাগে মধ্যভারতে। সারনাথ, পাটলিপুত্র এবং বিদিশার ভগ্নাবশেষের মধ্যে শুদ্ধশিল্পের কিছু-কিছু নিদর্শন আবিষ্কৃত হইয়াছে। \* \* \* শুদ্ধরাজ্যের অধঃপতনের অনতিকাল পরেই যেন প্রাচ্য ও মধ্যভারতে প্রাচীন শিল্পের ধারা শুষ্ক হইয়া গিয়াছিল। খৃষ্টীয় প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় শতাব্দে নির্মিত যে কয়খানি মূর্তি এষাবৎ সাঁচীতে, সারনাথে এবং শ্রাবস্তীতে পাওয়া গিয়াছে তাহা মথুরার লাল পাথরের দ্বারা মথুরার কারখানায় নির্মিত” ১৮

শুদ্ধবংশের পর শক-কুষাণ-গুপ্ত প্রভৃতি যুগে ভাস্কর্য ও মূর্তিশিল্পের নিদর্শন পাওয়া যায়। সুতরাং নটরাজের মূর্তি খৃষ্টপূর্ব অথবা খৃষ্টীয় যুগের গোড়াকার দিকে পরিকল্পিত না হোলেও প্রস্তরমূর্তিশিল্পের যে তখন সৃষ্টি হয়েছিল তা স্বীকার করতে হবে। তারপর খৃষ্টীয় যুগের প্রারম্ভেই যে নটরাজের মূর্তি কল্পিত হয়নি তা-ই বা কিভাবে বলা যায়? কেননা কাশিকাবৃত্তিকার নন্দিকেশ্বর এবং অভিনয়দর্পণ-রচয়িতা নন্দিকেশ্বর যদি এক ও অভিন্ন ব্যক্তি হন তবে নিশ্চয়ই খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দে নন্দিকেশ্বর জীবিত ছিলেন এবং “নৃত্তাবসানে নটরাজরাজো”—শ্লোকের জীবন্ত প্রতীক নটরাজ-শিবের কল্পনা তিনি ঐ সময়েই করেছিলেন। স্কলন। কোন-কিছু সত্যবস্তকে আশ্রয় ক’রেই মনঃসমুদ্রে তরঙ্গের আকারে ওঠে। খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর সমাজে নটরাজের প্রস্তর-মূর্তির প্রচলন ছিল কিনা জানি না, তবে ধ্যানের রূপ যে সাধক ও শিল্পীর অন্তরে বর্তমান ছিল একথা স্বীকার করতে হবে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় যে, খৃষ্টপূর্ব পাঁচ কিংবা ছ’হাজার বছর আগে সূপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকায় একটা নর্তকের মূর্তি পাওয়া

আরম্ভকাল-সম্বন্ধে ডাঃ কুমার-স্বামীর অভিমতের উল্লেখ ক’রে লিখেছেন :—“\* \* have been applied in this work to explain the fundamental symbols of the Buddhist art which began in India about the second century B. C. The author has critically studied the entire Sruti literature and has tried to show that the Buddhist symbols are of Vedic origin and that concepts symbolically expressed in the Vedas have found iconographic expression for the first time in early Buddhist art.”—Vide *Indian Culture*, Vol. II, April 1939, p. 831.

সেই বায় সঙ্গে তুলনা হোতে পারে শিব-নটরাজের। ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা উল্লেখ করেছেন—"the figure was three-headed or three-faced and in that case it represented the youthful Siva-Nataraja."<sup>১৯</sup>

ডাঃ রাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ও বলেছেন—"the figure of a male dancer, standing on his right leg, with the left leg raised high, the ancestor of Siva-Nataraja."<sup>২০</sup> মহেশ্বোদভোর মূর্তিটিকে সকলে নর্তক হিসাবেই গ্রহণ করেছেন, কিন্তু ডান পায়ের ওপর দাঁড়িয়ে বায় পা নটরাজের মতন নৃত্যের ছন্দে উখিত মূর্তিটি সত্যিকারের শিব-নটরাজেরই মূর্তি কিনা, সে-সম্বন্ধে কোন তথ্যই প্রত্নতাত্ত্বিক ও ঐতিহাসিকেরা এখনো উদ্ঘাটন করার চেষ্টা করেন নি। আমাদের মনে হয়, এই তত্ত্বটি যথাযথভাবে আবিস্কৃত হোলে মূর্তিশিল্পের ইতিহাসে যুগান্তর সৃষ্টি করবে এবং নৃত্য, মুদ্রা বা হস্তকরণ ও প্রস্তর-শিল্প যে ভারতবর্ষে কত প্রাচীন তাও নির্ধারিত হবে।

নন্দিকেশ্বরের ধ্যাননেত্রে শিব-নটরাজের মূর্তি স্থপরিষ্কৃত ছিল, সেজগ্রে তিনি নটরাজের ডমরু-ধ্বনিকে বর্ণ-সৃষ্টির মূলে প্রাধান্য দিয়েছেন। অ ই উন্ বর্ণগুলিকে ১৪-টী পর্ষায়ে ভাগ ক'রে তিনি তাদের নাম দিয়েছেন শিবস্বর বা মহেশ্বরস্বর। ১৪-টী পর্ষায়ের মধ্যে অ ই উন্ থেকে হল্ পর্যন্ত সমস্ত স্বর ও স্পর্শবর্ণগুলি নিহিত। ডাঃ ভাণ্ডারকর এ পণ্ডিত ভাণ্ডারকর বলেছেন, সকলের চেয়ে প্রাচীন সংস্কৃত অক্ষর ২০টা : ৫ অর্ধ-স্বরবর্ণ + ৫ নাসিকাবর্ণ + ৫ লঘু + ৫ গুরুবর্ণ = হযবরট্, লণ্, ঞমঙণনম্, ঞভঞ্, ঞঢষ্, থফছঠথব্। শযসব্, হল্ বর্ণগুলি পরে যুক্ত হয়। ঞক্ ও ঞজ্বর্বেদের ব্রাহ্মণগুলিতে যে অক্ষর বা বর্ণের ব্যবহার হয়েছে সেগুলি সাধারণতঃ বিবর্তনের দ্বিতীয় যুগের মধ্যে পড়ে। তাছাড়া অক্ষর, বর্ণ, পদ প্রভৃতি বৈয়াকরণিক শব্দগুলির অর্থে ও ভাবে যথেষ্ট বিবর্তন দেখা যায়। ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ উল্লেখ করেছেন, ঋগ্বেদিক যুগে 'পদ' শব্দটির অর্থ ছিল এখনকার চেয়ে ভিন্ন। 'অক্ষর' অর্থে যেমন ক্ষুদ্র শব্দসমষ্টি (smallest sound-unit) বুঝাত, 'পদ' বলতে তেমনি সামান্যভাবে

১৯। Cf. *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932. p. 143.

২০। Cf. *Hindu Civilisation* (2nd ed. 1950), p. 19.

ভাবসমষ্টিকে (smallest sense-unit) প্রকাশ করত। স্বয়ং (১।১৬৪।২৩) ‘পদ’ বৈশীৰ ভাগ সময় মত্ৰের ‘চরণ’ অৰ্থে ব্যবহৃত হোত। পণ্ডিত লাইব্‌চ (Liebich) বলেছেন, বেদের মত্ৰগুলিকে ঋষিরা ‘বাক্’-এর সঙ্গে ছন্দ যোগ ক’রে উচ্চারণ বা পাঠ করতেন, তাতে থাকত নৃত্যায়িত একটি গতি (“thus every metrical unit, i. e., the verse-foot came to be regarded as a ‘step’ of the goddess dancing along in perfect harmony with the sacred speech”)। সংস্কৃত পঞ্চযুগ যখন গণ্ডযুগে রূপান্তরিত হোল তখন ‘পদ’ অৰ্থে বুঝাত শব্দ, কিন্তু পদ বা পাদ নয়। ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগেও পরিবর্তন এসেছিল। ঐতরেয়ব্রাহ্মণেই (৫।৫।৭) মনে হয়—প্রথমে ‘স্বর’ ও ‘বর্ণ’ শব্দের আবির্ভাব হয়। সামবেদের ব্রাহ্মণ-গুলিতে উল্লেখ দেখা যায়—“রথন্তরবর্ণা ঋক্”, অর্থাৎ রথন্তরসায়কে স্বর দিয়ে গান করতে হবে। ‘বর্ণ’-শব্দে গোড়াকার দিকে বুঝাত ‘বঙ’ (colour) ও পরে ব্রাহ্মণের যুগে রূপান্তরিত হোল তা স্বরের বা গানের শব্দে (sound of melody)। কিন্তু অধ্যাপক কিং ঐতরেয়ব্রাহ্মণের (৩।২।১৩) “স্বরবত্যা বাচা” শব্দগুলির অর্থ করেছেন ‘স্মৃষ্টি বাক্যের দ্বারা’, আর আচার্য সায়ণ করেছেন ভিন্নভাবে, অর্থাৎ সায়ণ তার ব্যাখ্যা করেছেন—“স্বরযুক্ত্যা”, অর্থাৎ স্বরযুক্ত ঋক্ পাঠ করতে হবে। ঐতরেয়-আরণ্যকে (৩।২।৫) এবং ছান্দোগ্য উপনিষদে (২।২।২-৫) বর্ণ হিসাবে স্পর্শ, উষ ও অন্ত্যস্ব বর্ণ-শব্দগুলিরও উল্লেখ করা হয়েছে। অ, উ, ম এই ওঙ্কারের তিনটি পবিত্র বর্ণও ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।৫।৭) প্রথমে পাওয়া যায়।

শতপথব্রাহ্মণে (১৩।৫।১।১৮) ‘একবচন’ ও ‘বহুবচন’ শব্দের প্রয়োগ দেখা যায় এবং অথর্ব-প্রাতিশাখ্যে (১।৭৫; ২।৪৭) ‘দ্বিবচন’ শব্দটিরও প্রয়োগ আছে। কিন্তু শৌনকের ঋক্-প্রাতিশাখ্যে ‘দ্বিবচন’-এর ব্যবহার আগে থেকেই ছিল। এজ্ঞে অনেক ঋক্-প্রাতিশাখ্যকে কেবল ব্রাহ্মণসাহিত্য প্রভৃতিরই নয়, পাণিনিরও পরবর্তী ব্যাকরণ বলতে চান এবং এই মতবাদের প্রচারকদের অগ্ৰতম পণ্ডিত গোল্ডষ্টুকার<sup>১</sup> নিজেই ছিলেন। কিন্তু গোল্ডষ্টুকারের অনুমান ঠিক নয়, কেননা অধ্যাপক ম্যাকডোনেল বলেন, বৃহদেবতা গ্রন্থখানি শৌনকের ঋক্-প্রাতিশাখ্যের পরবর্তী এবং পাণিনির

পূর্ববর্তী। পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীকে ঋকপ্রাতিশাখ্যের চেয়ে প্রাচীন বলায় সশঙ্কে গোল্ডষ্ট্রুকারের যুক্তি হোল : আচার্য ব্যাড়ি বা দাক্ষায়ণ পতঞ্জলিকে অঙ্কসরণ ক'রে পাণিনির সূত্রের ওপর তাঁর 'সংগ্রহ' গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। কিন্তু পণ্ডিত মোক্ষ-ম্লার বলেছেন, প্রাতিশাখ্যে যে ব্যাড়ির নামোল্লেখ আছে, আসলে তিনিই যে সংগ্রহকার ব্যাড়ি বা ব্যালি তার প্রমাণ কি? <sup>২২</sup> অবশ্য পাণিনির দান সংস্কৃত সাহিত্যের ভাণ্ডারে অক্ষুণ্ণ। অধ্যাপক বেনফি ( Prof. Benfey ) তাই পাণিনির 'অষ্টাধ্যায়ী' সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন—"the most comprehensive grammar of the richest language within the briefest compass imaginable—or rather unimaginable." পাণিনির আবির্ভাবকাল খৃষ্টপূর্ব ৪০০ শতকে, কিন্তু 'পাণিনীয়াশিক্ষা' রচিত হয় তার অনেক পরে। <sup>২৩</sup>

ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর *History of Classical Sanskrit Literature* (1937) পুস্তকে <sup>২৪</sup> উল্লেখ করেছেন : ঐতরেয়ব্রাহ্মণে কতকগুলি গাথার উল্লেখ আছে এবং সেগুলির রূপ বেশ প্রাচীন বোলে মনে হয়। অষ্টাধ্যায়ীকার পাণিনি তাঁর সময়কার প্রচলিত ভাষাকে 'অবলম্বন ক'রে ৩২৭৮-গুলি সূত্রের সমাবেশ দিয়ে ব্যাকরণ রচনা করেন, তাই তাঁর সময়কার অনেক ভাষা পরবর্তীকালে অপ্রচলিত হোয়ে গেছে। এমনকি কাত্যায়নের সময়েরও অনেক চলিতভাষা পরে লোপ পেয়েছিল। তাই ভাষার ক্রমবিবর্তনের যুগকে সাধারণত কয়েকটা স্তরে বিভক্ত করা যায় : (১) প্রথম—ঋগ্বেদ-সংহিতা, যজুর্বেদের মন্ত্রভাগ ও অথর্ববেদের আদিভাগগুলিকে নিয়ে বৈদিক যুগ ; (২) দ্বিতীয়—ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির যুগ, (৩) তৃতীয়—নিরুক্তকার যাস্ক ও পাণিনির যুগ। তারপর কাত্যায়ন ও মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি প্রভৃতির যুগ। যাস্ক ও পাণিনির যুগকে 'মধ্য-সংস্কৃত-ও ( Middle Sanskrit ) বলা যায়। তারপর সাংস্কৃতিক বা ক্লাসিক্যাল যুগের আবির্ভাব। এই

২২। Vide (ক) *Introduction to the Rikpratisakhya* ( 1896 ), pp. 20-21.

(খ) এ'বিবরে আমরা আগেও আলোচনা করেছি।

২৩। এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা Vide ডাঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ : *Aspects of Pre-Paninean Sanskrit Grammar in B. C. Law Volume*, pt. I (1945). pp. 334-345.

২৪। Vide *Introduction*, pp. XXVII-XXXV.

সাংস্কৃতিক বা ক্লাসিক্যাল যুগে পুরাণ, প্রাচীন কাব্য, নাট্যসাহিত্য, স্থিতি ও কাত্যায়নের বার্তিক তথা ব্যাকরণশাস্ত্র সৃষ্টি হয়েছিল। সুতরাং পানিনিকে মধ্যসংস্কৃত ও কাত্যায়নকে ক্লাসিক্যাল-সংস্কৃত যুগের গুণী হিসাবে আমাদের গণ্য করা উচিত। ডাঃ ভাণ্ডারকরের অভিমত অস্বতঃ তাই। তিনি তাঁর *Date of Patanjali* গ্রন্থে বলেছেন,

"Panini's work contains the grammar of Middle Sanskrit, while Katyayana's that of Classical Sanskrit, though he gives his sanction to the archaic forms on the principle, as he himself has stated, on which the authors of the sacrificial sessions, though they had ceased to be held in their time."

অধ্যাপক গোন্ডষ্ট্রুকার উল্লেখ করেছেন : আবার দেখা যায়, কাত্যায়ন এমন কতকগুলি ভাষার ব্যবহার করেছেন, পানিনির অষ্টাধ্যায়ীতে সেগুলির স্থান নাই, তার কারণ মনে হয়, পানিনির সময়ে সে-সব ভাষার প্রচলন ছিল না। অবশ্য এরূপ হওয়াই স্বাভাবিক। পতঞ্জলি প্রধানতঃ কাত্যায়নের বার্তিকের ও পরে তাঁর 'মহাভাষ্য' ও 'যোগদর্শন' রচনা করেন।

আবার পতঞ্জলি তথা মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন ব্যক্তি কিনা এ নিয়ে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভেতর যথেষ্ট মতভেদ আছে। অনেকে 'পতঞ্জলিচরিত্র'-রচয়িতা পতঞ্জলিকে (খৃঃ ১৮শ শতাব্দী) 'বাসবদত্তা'-র ভাণ্ডে শিবরাম-কর্তৃক উল্লিখিত পতঞ্জলির (খৃঃ ১৮ শতাব্দী) সঙ্গে অভিন্ন বলেন, কিন্তু মহাভাষ্যকার ও যোগসূত্রকার এ'দুজন পতঞ্জলিকে এক ব্যক্তি বলতে তাঁরা চান না। এ ছাড়া ঐতিহাসিক আল্বেক্সান্দ্রী 'কিতাব পাতঞ্জলি'-র নামোল্লেখ করেছেন এবং তিনি 'সাংক' (সাংখ্য) নামে একটি যোগদর্শনের প্রামাণ্য গ্রন্থও অনুবাদ করেছিলেন। অবশ্য 'কেতাব পাতঞ্জলি' ও 'সাংক' তথা সাংখ্য-রচয়িতারা অভিন্ন কি ভিন্ন লোক ছিলেন সে-সম্বন্ধে তিনি কোন মন্তব্য করেন নি। রসায়নশাস্ত্রের গ্রন্থ হিসাবে 'পাতঞ্জলতন্ত্র' নামে একটি গ্রন্থেরও নামোল্লেখ পাওয়া যায়। ভট্টহরি, কাত্যায়ন, বামন, জয়াদিত্য, নাগেশ প্রভৃতি শব্দশাস্ত্রকার ও ভাষ্য-রচয়িতারা দুই পতঞ্জলির মধ্যে ঐক্য বা অর্নৈক্যের কোন প্রশ্নই তুলেন নি। তবে নাগেশ চরকের ভাণ্ডে 'চরকে পতঞ্জলিঃ' শব্দগুলি উল্লেখ করেছেন। চরকের অপর ভাষ্যকাররা চক্রপাণি ও ভোজ পতঞ্জলিতন্ত্রের গ্রন্থকারকেও মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি বলতে চেয়েছেন।

হার্ভার্ডের অধ্যাপক উড্ (Prof. J. H. Wood) তাঁর *Introduction to the Yoga System* গ্রন্থে কয়েকটি যুক্তি দেখিয়ে বলেছেন—মহাভাষ্যকার ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন গ্রন্থকার নন। কিন্তু ডাঃ দাশগুপ্ত (Dr. S. N. Dasgupta) তা স্বীকার করেন না এবং তাঁর সিদ্ধান্তকেই আমরা সমীচীন ও যুক্তিযুক্ত বোলে মনে করি। তিনি বলেছেন : “So far as I have examined the *Mahabhasya* I have not been able to discover anything there which can warrent us in holding that the two Patanjali's cannot be identified”. তিনি আরো লিখেছেন : “I am also convinced that the writer of the *Mahabhasya* knew most of the important parts of the Samkhya-Yoga metaphysics.”<sup>২৫</sup>

সে যাই হোক, ভাষার প্রসঙ্গে অধ্যাপক মোক্ষ-ম্লার পাণিনি, কাত্যায়ন ও পতঞ্জলির ভাষাকে সাধারণভাবে ব্যাকরণের দিক থেকে নূতন বা রেণেসাঁ-যুগের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। কিন্তু পণ্ডিত মোক্ষ-ম্লারের যুক্তি ও সিদ্ধান্ত বিচারের বিষয়। তবে নিরুক্তকার যাস্ক ও পাণিনি প্রায় কাছাকাছি সময়ের গুণী, কাজেই যাস্কের নিরুক্তে যে-ভাষার প্রয়োগ হয়েছে পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীর ভাষার সঙ্গে তার মিল অনেক পরিমাণে থাকবে। পুরাণ ও ইতিহাসগুলি ভাষা-বিবর্তনের মাঝামাঝি যুগে রচিত বোলে মনে হয়। পতঞ্জলির ভাষা সরল, প্রাঞ্জল ও হৃদয়গ্রাহী; ব্যাকরণের জগতে তাঁর মহাভাষ্যের সম্মান ও প্রামাণ্য অত্যন্ত বেশী। শব্দ-স্বামীর ভাষায় প্রাচীন ও নূতনের সংমিশ্রণ আছে। আচার্য শংকর মধ্যযুগীয় ভাষাকে গ্রহণ করেছেন তাঁর ভাষা ও অগ্রাগ্র প্রবন্ধ-রচনায়। নৈয়ায়িকেরা ভাষা-বিবর্তনের শেষযুগের অন্তর্ভুক্ত, তাই আধুনিকতার রূপই তাঁদের ভাষায় সুপরিষ্কৃত।

শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের ভাষা প্রাচীন ও ক্লাসিক্যালে মিশানো, কেননা ভাষা, উচ্চারণ ও স্বর প্রভৃতি নির্ণয় করাই বৈদিক সাহিত্যগুলির উদ্দেশ্য। সকল শিক্ষাই ঠিক একই সময়ে রচিত নয়, কতকগুলির মধ্যে ক্লাসিক্যাল ও আধুনিকতার ভাব সুপরিষ্কৃত।

২৫। নিম্নত আলোচনা—Vide (ক) ডাঃ দাশগুপ্ত : *A History of Indian Philosophy* (1932), Vol. I, pp. 229-233.

পাণিনীয় শিক্ষাকার স্বরের উৎপত্তি-সম্বন্ধে অতি সুন্দর বিবরণ দিয়েছেন, যা দার্শনিক হোলেও শ্রেষ্ঠ সঙ্গীতশাস্ত্রীরা সকলেই প্রায় ঐ বর্ণনা ও ব্যাখ্যা গ্রহণ করেছেন। শিক্ষাকার যোগশাস্ত্রে বিচক্ষণ পণ্ডিত ছিলেন এবং তাই পাণ্ডিত্যের দিক থেকে তিনি স্বর, শব্দ বা নাত্তোৎপত্তির বিবরণ দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন ( ৬-৭ ),

আত্মা বুদ্ধ্যাসমেত্যার্থান্ মনো যুঙক্তে বিবক্ষয়া ।

মনঃ কায়ামিহাস্তি স প্রেরয়তি মারুতম্ ।

মারুতন্তু রসি চরন্ মন্ত্রং জনয়তি স্বরম্ ॥

বুদ্ধি তথা চৈতন্যযুক্ত আত্মা প্রথমে মন বা অন্তঃকরণকে প্রেরণ করে। সেই অন্তঃকরণ আত্মার দ্বারা প্রেরিত হোয়ে দেহস্থ অগ্নিকে সৃষ্টি করে ও অগ্নি মারুত বা প্রাণবায়ুকে প্রেরণ করে, প্রাণবায়ু আবার উরদেশে স্থিত অর্থাৎ আহত হোয়ে মন্ত্র বা শব্দ ( নাদ ) সৃষ্টি করে ও সেই নাদ থেকেই স্বর অভিব্যক্ত হয়। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সঙ্গীত-গ্রন্থকার শার্দদেব তাঁর প্রসিদ্ধ সঙ্গীত-রত্নাকরে ( ১।৩৩-৫ ) এই স্বরোৎপত্তির বিবরণটিকে আরো বিশদভাবে লিপিবদ্ধ করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

আত্মা বিবক্ষমাণোহয়ং মনঃ প্রেরয়তে মনঃ ।

দেহস্থং বহ্নিমাহস্তি স প্রেরয়তি মারুতম্ ॥

ব্রহ্মগ্রহিস্থিতঃ সোহথ ক্রমাদূর্ধ্বপথে চরন্ ।

নাভিস্থংকণ্ঠমূর্ধাশ্চোষাবির্ভাবয়তি ধ্বনিম্ ॥

নাদোহতিসূক্ষ্মঃ সূক্ষ্মচ পৃষ্ঠোহপৃষ্ঠচ কৃত্রিমঃ ।

ইতি পঞ্চভিধা ধত্তে পঞ্চস্থানস্থিতঃ ক্রমাৎ ॥

কালিনাথের চেয়ে প্রাচীন টীকাকার সিংহভূপালই এর ব্যাখ্যা সাবলীলভাবে করেছেন। তিনি লিখেছেন : “\* \* আত্মা মনোহন্তঃকরণং প্রেরয়তে। তদন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং সদেহস্থমূর্ধমগ্নিমাহস্তি তাড়য়তি। স বহ্নিমারুতং বায়ুং প্রেরয়তি। স পূর্বং ব্রহ্মগ্রহিস্থিতস্তেন বহুনা প্রেরিতঃ সন্মূর্ধমার্গে গচ্ছন্নাঘাতেন নাভিস্থদয়কণ্ঠমূর্ধমুখে ধ্বনিং প্রকটয়তি। উর্ধ্বপথ ইতি প্রকৃত-গানোপযোগার্থম্, অধোহপ্যন্যাহতস্ত নাদস্তোৎপত্তেঃ, \* \*”।

মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গি ( psychological standpoint ) থেকে এর বিচার করলে একথা সত্য যে, ইচ্ছা অথবা ইচ্ছাশক্তি ( will-power ) ব্যতীত



যাহুব কেন, কোন প্রাণীই জগতে কোন কাজ করতে পারে না, সকল কাজের ফলে তাই ইচ্ছার প্রেরণাশক্তি (motive power) থাকে। অবশ্য ইচ্ছা বা বাসনার সৃষ্টি হয় মনে তথা অন্তঃকরণে, কিন্তু ভারতীয় দর্শনের দৃষ্টিতে মন বা অন্তঃকরণ জড় এবং তা জ্ঞান বা চৈতন্ত্যের মাধ্যম অথবা যন্ত্রবাক্স, চৈতন্ত্যের দ্বারা উদ্দীপিত না হোলে মনে কোন ইচ্ছারই উৎপাদন হয় না। বুদ্ধি চৈতন্ত্যের একটি বিকাশ, আবার অন্তঃকরণেরও একটি বিশিষ্ট উপাদান। বুদ্ধিবৃত্তি-রূপ বিচারের সহযোগে মনের মধ্যে ইচ্ছার স্পন্দন জাগে। কিন্তু সেই স্পন্দনের পিছনে থাকে প্রাণবায়ুর সংঘাত, প্রাণের সংঘাত থেকে হয় তাপের সৃষ্টি (heat-energy)। ঐ সংঘাতজনিত তাপ ও বায়ুর সংমিশ্রণ তথা ইচ্ছার প্রেরণারূপ কম্পন সূক্ষ্মশব্দের আকারে আত্মপ্রকাশ করে। এই সূক্ষ্মশব্দের নাম 'অনাহত' শব্দ বা নাদ, সেই শব্দ বাইরে ব্যক্ত হোয়ে প্রকাশ পেলেই হয় 'স্বর'। মতঙ্গ ও তাঁর বৃহদেশীতে (১৮-২০ শ্লোক) উল্লেখ করেছেন,

নাদরূপা পরা শক্তির্নাদরূপো মহেশ্বরঃ।

যত্বেন ব্রহ্মণঃ স্থানং ব্রহ্মগ্রহিষ্ণু যঃ স্মৃতঃ ॥

তন্মধ্যে সংস্থিতঃ প্রাণঃ প্রাণাদ্ বহিস্ সমুদ্গমঃ।

বহির্মাক্রতসংযোগান্নাদঃ সমুপজায়তে।

নাদাদুৎপত্ততে বিন্দুর্নাদাৎ সর্বং চ বাঙ্ ময়ম্ ॥

নাদই কারণ-শব্দ, যা অনাহত ও আহত এই দুটি শব্দের কারণ (cause), 'বিন্দু' অনাহত সূক্ষ্মশব্দ এবং 'বাক্য' আহত স্থূলশব্দ।

অবশ্য এই ধারণা ও অনুভূতি যোগদর্শনের। দর্শন অধ্যাত্মভূমির পথপ্রদর্শক। ভারতবর্ষ আধ্যাত্মিকতার আদিভূমি, সূত্রাং সর্বশ্রেষ্ঠ কলা বা শিল্প সঙ্গীতের জন্ম-রহস্তের সঙ্গে যে দর্শন ও আধ্যাত্মিকতা যেশানো থাকবে তাতে আর বৈচিত্র্য কি? সঙ্গীতশিল্পী সাধক, সঙ্গীত-সাধনার মাধ্যমে জন্ম-মৃত্যু-রূপ শৃঙ্খলের পারে রাওয়াই তাঁর উদ্দেশ্য ও চরম-আদর্শ। সঙ্গীতশাস্ত্রীগণের স্বর-সৃষ্টির ইতিকথা তাই দার্শনিক পরিবেশে পুষ্ট হোলেও তার মধ্যে বৈজ্ঞানিকী পদ্ধতি ও উপায় আছে। শিক্ষাশাস্ত্রের আমলে এই ধারণার সৃষ্টি ও পরিপুষ্ট হয়েছিল এবং আমাদের মনে হয়, শিক্ষাগুলি সেই ধারণার বীজ খুঁজে পেয়েছিল বেদ থেকে, তা সে বেদ-সংকলনের মধ্যযুগেই হোক আর শেষের দিকেই হোক।

প্রাচীন ও আধুনিক সংগীতশাস্ত্রকারেরা তাই এই মহতী ধারণাকেই তাঁদের সৃজনশীল মনে বরণ করেছিলেন।

পাণিনির শিক্ষাকার স্বর-হিসাবে উদাত্ত, অমুদাত্ত ও স্বরিতকে গ্রহণ করেছেন—“স্বরাস্তয়ঃ”। কালনিয়ম (timing) বন্ধার জন্তে তিনি হ্রস্ব, দীর্ঘ ও গ্লুত তথা দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত মাত্রা ও লয়ের বর্ণনা করেছেন। এ-ছাড়া লৌকিক বড়্জাদি স্বর-সাতটীর প্রসঙ্গকেও তিনি বাদ দেননি। যাজ্ঞবল্ক্যের মতন তিনিও উল্লেখ করেছেন ( ১২ শ্লো° ),

উদাত্তে নিষাদগাঙ্কারাবাহুদাত্তঞ্চষডধৈবতো ।

স্বরিতঃ প্রভবা হ্যেতো বড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

উদাত্ত থেকে প্রকাশ পেয়েছে নিষাদ ও গাঙ্কার, অমুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত এবং স্বরিত থেকে মড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম।<sup>২\*</sup> স্বরের আটটি স্থানের ( “অষ্টৌ স্থানানি” ) কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন, যেমন—উরঃ, কণ্ঠ, শির, জিহ্বামূল, দন্ত, নাসিকা, ওষ্ঠ ও তালু। তিনি স্বর ও ব্যঞ্জন-বর্ণগুলির স্থান নির্ণয় করেছেন এই আটটি অংশে। মাত্রার স্থান নির্দেশ করতে গিয়ে শিক্ষাকার বলেছেন, হৃদয়ে একমাত্রা, মূর্ধ্যায় অর্ধমাত্রা ও নাসিকায় অর্ধমাত্রার অবস্থান। প্রাতঃকালে, মধ্যাহ্নে ও সায়াংকালে কিভাবে স্বরোচ্চারণ করা উচিত তাদেরও তিনি পরিচয় দিয়েছেন। সেখানেও পশুপক্ষীর ডাককে অনুকরণ করার কথা আছে। কাজেই পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা যে বড়্জাদি সাতস্বরের জন্ম-রহস্যের সঙ্গে পশুপক্ষীদের শব্দের অন্তিম স্বরানুকরণকে সম্পর্কযুক্ত করেছেন তাতে আর বিচিত্র কি।

মাত্রার প্রসঙ্গে পাণিনির শিক্ষাকারও ঋক্ প্রাতিশাখ্যকার অথবা অন্যান্য শিক্ষাশাস্ত্রীদের মতন উল্লেখ করেছেন ( ৪২ শ্লো° ),

চাষস্ত বদতে মাত্রাং দ্বিমাত্রং ত্বেব বায়সঃ ।

শিখী রৌতি ত্রিমাত্রং তু নকুলস্বর্ধমাত্রকম্ ॥

ব্রাহ্মণ, সংহিতা ও শিক্ষার যুগে মানুষ বিরাট প্রকৃতিকেই গ্রহণ করেছিল বিশ্ব-সংসারের মূল কারণরূপে, তাই সব-কিছুর কারণ ও ঐক্য খুঁজে পাবার চেষ্টা করত সে প্রকৃতির ভেতর থেকে। তখনকার অন্তর্মুখীনতা অবশ্য এর অন্য একটি কারণ।

## একাদশ অধ্যায়

### যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় সঙ্গীত

শিক্ষাগুলি প্রাতিশাখ্যের পরেই সৃষ্টি হয়েছে বৈদিক গানের ছন্দলালিত্য ও স্বর নিয়ন্ত্রিত করার জন্তে। অনেকে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিকে একই সময়ের রচিত বলেন। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা মহর্ষি যাজ্ঞবল্ক্যের প্রণীত। যাজ্ঞবল্ক্য অধ্যাত্মবিজ্ঞান পারদর্শী ছিলেন এবং স্বরশাস্ত্রেও তাঁর বিশেষ অধিকার ছিল। সুতরাং আমরা যাজ্ঞবল্ক্যকে ঋষি বোলেই অভিহিত করব। যাজ্ঞবল্ক্য যজুর্বেদশাখীয় শিক্ষা।

ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য গ্রন্থ-সূচনায় ‘তিনটি স্বরের লক্ষণ সন্ধে ব্যাখ্যা করব’— “অথাতন্ত্রৈশ্বর্যলক্ষণং ব্যাখ্যাস্তামঃ” বোলে উদাত্ত, অমৃতদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্বরের উল্লেখ করেছেন। তিনি এই তিনটি স্বরকে বৈদিক বলেছেন— “ত এব বেদে বিজ্ঞেয়ান্সয় উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ”। উচ্চাদি অথবা উদাত্তাদি স্বরের দেবতা ও স্থান নির্দেশ করেছেন অনেকটা আধ্যাত্মিকী তথা দার্শনিকী মনোবৃত্তি নিয়ে যেগুলি সাধারণের কাছে মনে হবে রূপকের অল্পশীলন বোলে। তিনি বলেছেন,

শুক্লমূচঃ বিজানীয়ান্নীচঃ লোহিতমেব চ ।

শ্রামঃ তু স্বরিতং বিজ্ঞাদগ্নিকৃচ্চস্ত দৈবতম্ ॥

নীচঃ সোমঃ বিজানীয়াৎ স্বরিতে সবিতা ভবেৎ ।

উদাত্তঃ ব্রাহ্মণঃ বিজ্ঞান্নীচঃ কত্রিয়মেব চ ॥

বৈশ্বঃ তু স্বরিতং বিজ্ঞান্ভারষাজমুদাত্তকম্ ।

নীচঃ গৌতমমিত্যাহর্গাগ্যং তু স্বরিতং বিহুঃ ॥

বিজ্ঞাদুদাত্তঃ গায়ত্রঃ নীচঃ জৈষ্ট্রভমেব চ ।

জাগতং স্বরিতং বিজ্ঞাদেবমেব নিয়োগতঃ ॥২-৫

অপর্যাপক শিক্ষার সঙ্গে দেবতা, বর্ণ, জাতি প্রভৃতির সাদৃশ্য আছে, কিন্তু ছান্দোগ্য উপনিষদের (৬।৪।১) বর্ণনার সঙ্গে সাধারণভাবে এর মিল নাই, যদিও দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গিতে উভয়ের মধ্যে ঐক্য পাওয়া যায়। যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনা অল্পযায়ী আমরা দেখি,

স্বর		বর্ণ	দেবতা	জাতি	ঋষি	ছন্দ
উদাত্ত	উ	শুক্র	অগ্নি	ব্রাহ্মণ	ভরদ্বাজ	গায়ত্রী
অম্লদাত্ত	ঐ	লোহিত	সোম (তেজঃ)	কজ্রিয়	গৌতম	ত্রৈষ্টুভ
স্বরিত	ঋ	কৃষ্ণ	সবিতা	বৈশ্ব	গার্গ্য	জগতী

কিন্তু ছান্দোগ্য উপনিষদে (৪।৬।১) দেবতাদের বর্ণের কথা বলা হয়েছে :  
 “যদগ্নে রোহিতং রূপং তেজসন্তরুণং, যচ্ছুক্রং তদপাং, যৎ কৃষ্ণং তদম্লত্,”  
 অর্থাৎ অগ্নির লোহিত, জলের (অপঃ) শুক্র ও অম্ল বা পৃথিবীর কৃষ্ণ রূপ।  
 কাজেই ছান্দোগ্য অম্লযায়ী উদাত্তাদি স্বরের বিভাগ হয়,

অগ্নি (তেজঃ)	অপঃ (বরুণ)	পৃথিবী (অম্ল)
লোহিত	শুক্র	কৃষ্ণ
অম্লদাত্ত (নীচ)	উদাত্ত (উচ্চ)	স্বরিত (মধ্যম)

কিন্তু যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন, অগ্নি শুক্র ও উদাত্ত, সোম (তেজঃ) লোহিত ও অম্লদাত্ত এবং সবিতা বা সূর্য কৃষ্ণ ও স্বরিত, কাজেই ছান্দোগ্যে বর্ণিত বিভাগের সঙ্গে এ-বর্ণনা ঠিক মিলে না। কিন্তু ছান্দোগ্যের ৬।৪।৩ শ্লোকে আবার সোম বা চন্দ্রমাকে তেজঃস্বরূপ চিন্তা করে তার বর্ণ নির্ণয় করা হয়েছে লোহিত। অর্থাৎ ৬।৪।৩ শ্লোক অম্লযায়ী তাহলে বিভাগ হয়,

সোম (তেজঃ)	অপঃ	পৃথিবী
লোহিত	শুক্র	কৃষ্ণ
অম্লদাত্ত	উদাত্ত	স্বরিত

এই বিভাগের সঙ্গে যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনার অনেকটা মিল আছে, কারণ সোম বা চন্দ্র বৈদিকযুগের গোড়াকার দিকে বরুণ, আকাশ, আকাশস্থ সূর্য অথবা পৃথিবীস্থ সূর্য বা অগ্নি-রূপেই কল্পিত হোত। অপঃ বা সলিল ও বরুণ বা আকাশ,

আর সন্নিহিত বা স্বর্ষকে যাজ্ঞবল্ক্য কৃষ্ণবর্ণ বোলে বর্ণনা করেছেন এবং ছান্দোগ্যে আছে—পৃথিবী কৃষ্ণবর্ণ, সূতরাং এর মধ্যে বৈষম্য বিশেষ নাই, কেননা বৈদিক-যুগের পোড়ার দিকে বরুণ বা আকাশ (জ্যো) প্রথম দেবতা ও পরে হোল পৃথিবী, আকাশ বা জ্যো—পুরুষ এবং পৃথিবী—স্ত্রী সূতরাং পুরুষপ্রকৃতিরূপে কল্পিত। বাজসনেয়ী-সংহিতায় (২৩।৪৮) আছে—“জ্যো সমুদ্রঃ”, আকাশই সমুদ্র, ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (১।২৪)—“বরুণ আদিত্যঃ”, অথবা শতপথব্রাহ্মণে (৫।২।৪।২৩)—“যো বৈ বরুণঃ সোহগ্নিঃ”, বৃহদারণ্যক উপনিষদে (১।১।২)—“আপো বা অর্কঃ।” সূতরাং ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য-বর্ণিত দেবতা ও বর্ণের সঙ্গে ছান্দোগ্যের ঐক্য সকল দিক থেকেই আছে।

ব্রাহ্মণসাহিত্য ও উপনিষদের যুগে ত্রিঐক্যবাদের সৃষ্টি হয়। ছান্দোগ্যে (৬।৪।১) বলা হয়েছে—“ত্ৰীণি রূপানীত্যেব সত্যম্”,—লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ এই বর্ণ বা রঙ-তিনটি সত্য, আর অবশিষ্ট সমস্তই বিকৃত সূতরাং মিথ্যা। প্রকৃতপক্ষে লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ-বর্ণের মধ্যে শুক্ল ও কৃষ্ণ-বর্ণকে চরম দুটী সীমা বলা যায়, কেননা সকল বর্ণের সংমিশ্রণে শুক্ল বা শ্বেত বর্ণের সৃষ্টি এবং সকল বর্ণই লীন হয় কৃষ্ণবর্ণে, তাই শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণ সর্ববর্ণগ্রাসী, সামান্য-রূপী ও নিত্য। অবশ্য লোহিতকেও উপনিষদকার নিত্য হিসাবে স্বীকার করেছেন। ঋগ্বেদে “লোহিতশুক্লকৃষ্ণাম্” শব্দের উল্লেখ আছে এবং এ থেকে পণ্ডিতগণ সাংখ্যশাস্ত্রোক্ত সত্ত্ব, রজঃ ও তম গুণ-তিনটির সৃষ্টি হয়েছে বোলে স্বীকার করেন। কাজেই ঋগ্বেদের ১০ম মণ্ডলের রচনার কালেই যে ত্রিঐক্যবাদের উৎপত্তি হয়েছে একথা স্বীকার করায় আপত্তি নাই। ত্রিঐক্যবাদের যুগে সমস্ত প্রধান উপাদানকে তিনটি ক’রে কল্পনা ও বর্ণনা করা হয়েছে, যেমন মিত্র-বরুণ-অগ্নি, জ্যো-পৃথিবী-অগ্নি, অগ্নি-সোম-সন্নিহিত, লোহিত-শুক্ল-কৃষ্ণ, সত্ত্ব-রজঃ-তম, দেবতা-অসুর-গন্ধর্ব্ব, ব্রহ্মা-বিষ্ণু-শিব, উদাত্ত-অম্বদাত্ত-স্বরিত, ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়-বৈশ্য, গায়ত্রী-ত্রিষ্টুভ-জগতী প্রভৃতি। মোটকথা সামাজিক ও দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গি বৈদিক যুগেই জন্মলাভ করেছিল ধর্ম ও আধ্যাত্মিকতার পরিবেশকে নিয়ে। তাছাড়া গোত্র, গোষ্ঠী ও সমাজ (clan and community) সৃষ্টি হয়েছে, সূতরাং মানুষের মনে সংঘবদ্ধতার ভাব তখন সূদৃঢ়, কোন-কিছুকে একক হিসাবে ভাবতে সে আর তখন চায় নি। অধ্যাত্ম সম্পদের জন্মভূমি

ভারতবর্ষে স্বরশুল্লিকেও দেবতা, ঋষি, বর্ণ, ছন্দ, ও জাতি প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে। ছান্দোগ্য উপনিষদে সাম-উপাসনার বর্ণনা করা হয়েছে ২য় প্রপাঠকের ২য়-৭ম খণ্ড পর্যন্ত ঠিক এইভাবেই কল্পনা ক'রে, যেমন—

হিংকার	প্রস্তাব	উদগীথ	প্রতিহার	নিধন
পৃথিবী	অগ্নি	অস্তরীক্ষ	আদিত্য	স্বর্গ
দ্যলোক	আদিত্য	অস্তরীক্ষ	অগ্নি	পৃথিবী
পূর্বদিকের বায়ু	মেঘোৎপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
ছাগ	মেঘ	গো	অশ্ব	পুরুষ
প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

তাছাড়া ছান্দোগ্যের ২।১।১ শ্লোকে মনকে উদীয়মান সূর্য, বাক্কে উদিত সূর্য, চক্ষুকে মধ্যাহ্নের সূর্য, শ্রোত্রকে অপরাহ্নকালীন সূর্য ও প্রাণকে অস্তোমুখ সূর্য-রূপে কল্পনা করা হয়েছে। সকল ধারণার মূলেই আদিত্য, সূর্য বা মিত্রকে গ্রহণ করা হয়েছে। কাজেই দার্শনিক চিন্তাধারার তখন স্বর্ণযুগ। একে বৌদ্ধিক পরিণতির যুগও (intellectual period) বলা যায়। সুতরাং ভারতের নাট্যশাস্ত্রে ও ভারতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে ষড়্জাদি সাত স্বরের যে দেবতা, বর্ণ, ঋষি, স্থান প্রভৃতির কল্পনা করা হয়েছে তা মোটেই নূতন ও বিচিত্র নয়। তাছাড়া রাগগুলি পশুপক্ষী থেকে উৎপত্তি হয়েছে, বিভিন্ন ঋতুতে তাদের গাইতে হ'বে, ভিন্ন ভিন্ন রূপে ও রসে তারা যুক্ত ও অল্পবিদ্ধ—এ'সবের ধারণাও বৈদিক যুগ থেকে মাহুঘ গ্রহণ করেছে, হটাৎ নূতন-কিছু আবিষ্কার তারা করেনি। এই ধারণার বশবর্তী হোয়েই ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য উদাত্তাদি স্বর-তিনটির দেবতা, বর্ণ, জাতি, ঋষি, ছন্দ প্রভৃতির কল্পনা করেছেন। ভাববিলাসী ও আধ্যাত্মজ্ঞানকারী ভারতবাসীর কাছে এ'সকল নূতন ও আশ্চর্যের কিছুই নয়।

ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য ষড়্জাদি সাতটি স্বরকে গান্ধর্ববেদসম্মত এবং উদাত্তাদি স্বর

তিনটীকে বৈদিক হিসাবে গণ্য করেছেন—“গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত  
ষড়্জাদয়ঃ স্বরাঃ, ত এব বেদে বিজ্ঞেয়াজ্জয়ঃ উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ”, অর্থাৎ বেদের তথা  
বৈদিক গানের উদাত্তাদি তিন স্বরই পরমতীকালে বেদোক্তর ও বেদসম্মত  
গানশাস্ত্র গান্ধর্ববেদে ষড়্জাদি সাত স্বর-রূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। হুতরাং  
লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের কারণ (cause) উদাত্তাদি তিন স্বর।  
কিভাবে বৈদিক তিন স্বর থেকে সাত স্বরের জন্ম হোল তার পরিচয় দিতে গিয়ে  
যাজ্ঞবল্ক্যও বলেছেন,

উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ ।

শেষান্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জ-মধ্যম-পঞ্চমাঃ ॥

অর্থাৎ,

অহুদাত্ত

স্বরিত

উদাত্ত

|

|

|

র, ধ

স, ম, প

ন, গ

কিন্তু কি প্রণালীর (process) মাধ্যমে লৌকিক সাত স্বর উদাত্তাদি থেকে  
সৃষ্টি হোল তার কোন বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের পরিচয় তিনি দেন নি। অবশ্য  
লৌকিক সাত স্বরের জন্মকথার অবতারণায় ষড়্জাদি স্বর যে বৈদিকস্বের  
সম্মান পাবার অধিকারী একথাই যাজ্ঞবল্ক্য প্রকারান্তরে প্রকাশ করেছেন।  
অবশ্য এ’সম্বন্ধে আমরা অল্পত্র বিশদভাবে আলোচনা করেছি, ২ তাই সংক্ষেপে  
এখানে বলা যায় যে, উদাত্তাদি স্বর-তিনটির মধ্যে স্বরিত থেকে অভিব্যক্ত ষড়্জ-  
মধ্যম-পঞ্চম (সমপ) স্বর-তিনটিই আদিম স্বর, আর সেজন্তে একে ‘স্বরজু’ স্বর  
বলা হয়েছে। এই স্বর তিনটীকে অবলম্বন ক’রেই অপরাপর স্বরগুলি সৃষ্টি  
হয়েছে।

স্বরের পর মাত্রার প্রসঙ্গ তুলে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন, মাত্রার ধারণা  
করতে গেলে আমাদের সূর্যরশ্মিতে প্রতিভাত অগ্নর প্রতি দৃষ্টিপাত করা  
উচিত। চারটি অগ্নর সমবায়ে যে চতুরগুণ সৃষ্টি হয়, তাকেই মাত্রা বলে—

সূর্যরশ্মিরপ্রতীকাশাৎ কণিকা যত্র দৃশ্যতে,

আগবন্ত তু সা মাত্রা মাত্রা তু চতুরাণবা” ।

এই মাত্রার বিকাশভেদ আছে। মন দ্বারা আমরা একটা মাত্র অগ্নর

কল্পনা করতে পারি, আর কণ্ঠে থাকে দুটি মাত্রা ও জিহ্বার অগ্রে তির্যক মাত্রার অবস্থান। এক মাত্রাকে বলে হ্রস্ব, দু'মাত্রার সমষ্টি দীর্ঘ, তিনমাত্রার সমষ্টি প্লুত, আর যজ্ঞনবর্ণ অর্ধমাত্রা-বিশিষ্ট। এছাড়া যাজ্ঞবল্ক্য পশুপক্ষীর স্বরেও মাত্রাস্থিতির উল্লেখ করেছেন, যেমন নীলকণ্ঠের শব্দ একমাত্রাবিশিষ্ট, কাকের ডাকে থাকে দুটি মাত্রা ও ময়ূরের শব্দ তিনমাত্রায়ুক্ত।

বর্ণ তথা শব্দের লক্ষণ সম্বন্ধেও যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষার আলোচিত হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন, যার প্রকৃতি শাস্ত্র, দন্ত ওষ্ঠ শোভন ও স্ত্রী, যে প্রগল্ভ নয় কিন্তু বিনীত, যে ভীত নয় ও যার শব্দ অলুনাগিক বা নাসিকা থেকে উচ্চারিত হয় না, তার শব্দ বা কণ্ঠ স্মৃষ্টি। কণ্ঠকে স্মৃষ্টি রাখার জন্তে দন্ত দৌত করা উচিত আশ্র, পলাশ, বিষ প্রভৃতি গাছের ডাল দিয়ে। পরে উদাত্তাদি তিন স্বর অঙ্গুলি-উত্তোলনের সাহায্যে কিভাবে উচ্চারণ করা উচিত সে-সম্বন্ধেও তিনি উল্লেখ করেছেন।

উদাত্তাদি তিন ও ষড়্জাদি সাত স্বর ছাড়াও যাজ্ঞবল্ক্য পূর্বাচার্যদের মতন জাত্যাদি আটটি স্বরের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি লিখেছেন,

জাত্যোহভিনিহিতঃ কৈপ্রঃ প্রল্লিষ্টচ তথাহপরঃ ।

তৈরোব্যঞ্জনসংজ্ঞচ তথা তৈরোবিরামকঃ ।

পাদবৃত্তো ভবেৎ তস্বং তাথাভাব্য ইতি স্বরাঃ ॥

জাত্য অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রল্লিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য এই আটটি স্বর বেদপাঠে ব্যবহৃত হোত, স্তবরাং তাদের লক্ষণ দেওয়া হয়েছে। এছাড়া স্পর্শাদি বর্ণগুলির রঙ ও দেবতাদের পরিচয় আছে, যেমন—স্পর্শবর্ণ কৃষ্ণ, অন্তঃস্ববর্ণ কপিল, অলুস্বার গীত, জিহ্বামূলীয় বর্ণ রক্ত। দেবতা ছাড়া বর্ণগুলি পুরুষ, স্ত্রী কিংবা নপুংসক কিনা সে-সবেরও বর্ণনা দেওয়া হয়েছে। বর্ণগুলির প্রয়োগপ্রণালীরও উল্লেখ আছে। যেমন, সিংহ চিৎকার করলে হ্রদ থেকে যেমন তা মেঘদুন্দুভির শব্দের মতন শোনায অথবা ভাদ্রমাসে মেঘ যেমন শব্দ করে, বানরেরা বৃক্ষশাখায় লাফালাফি করার সময় যেমন শব্দ করে, তেমনি ভাবে শব্দ উচ্চারণ করতে হয়। পারাশরী-শিক্ষা, মাধ্যন্দিনীশিক্ষা প্রভৃতিতেও এ'ধরনের উল্লেখ আছে। অবশ্য বর্তমান সঙ্গীত-সাধনার ধারায় এগুলি তত মূল্যবান নয়।

এখানে একটি বিষয় উল্লেখ করা প্রয়োজন যে, ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য গান্ধর্ববেদের



- লৌকিক সাতস্বর ও বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্বরের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু নামগানের প্রথমাদি সাত স্বরের কোন বর্ণনা দেন নি। এ' থেকে অনুমান করা যায় যে, হয় যাজ্ঞবল্ক্যের সময়ে প্রথমাদি স্বরের সৃষ্টি হয় নি, মাত্র উদাত্তাদি স্বরই ছিল, নতুবা তখন প্রথমাদি স্বরযোগে নামগানের রীতি লোপ পেয়েছিল। কিন্তু আমাদের মনে হয়, উদাত্তাদি স্বর বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বর থেকে মোটেই প্রাচীন নয় এবং এ'সম্বন্ধে আমরা আগেও আলোচন করেছি। উদাত্তাদি উচ্চ, নীচ ও মধ্য স্বর হিসাবে ব্যবহৃত হোত ও পরবর্তীকালে এ'থেকেই মজ্জ, মধ্য ও তার স্থানরূপে রূপান্তরিত হয়েছে। প্রথমাদি সাত স্বরও মজ্জাদি তিনস্থানে লীলায়িত ছিল, সুতরাং ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য বৈদিক স্বর-হিসাবে উদাত্তাদিরই মাত্র নামোল্লেখ করেছেন কেন, তার কারণ অনুধাবন করা কঠিন। উদাত্তাদিকে প্রথমাদি অথবা ষড়্জাদির মতন স্বর হিসাবে গণ্য করা যুক্তিসঙ্গত নয়, কারণ এরা পরবর্তীকালে স্থান-হিসাবে গণ্য হয়েছিল।

## ব্রাহ্মণ অধ্যায়

### মাণ্ডুকীশিকায় সঙ্গীত

মাণ্ডুকী অথর্ববেদীয় শিক্ষা। ঋষি মণ্ডুক এই শিক্ষা রচনা করেন বোলে এর নাম 'মাণ্ডুকীশিকা'। ঋষি মণ্ডুক প্রথমেই মাত্ৰা-সম্বন্ধে অনুশীলন করেছেন। তিনি বলেছেন: “তিস্রো বৃত্তীরহুক্ৰান্তা ক্রতমধ্যবিলম্বিতা”, মাত্ৰা ক্রত, মধ্য ও বিলম্বিতা ভেদে তিন রকম। বেদাভ্যাসে ক্রত, পাঠের উপলক্ষিতে বিলম্বিত ও বেদবচন-প্রয়োগের সময় মধ্যম বৃত্তি অনুসরণ করতে হয়। এই বৃত্তিই পরে সঙ্গীতে 'লয়' হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। ঋষি মণ্ডুক প্রাজপাত্য-যাগে বিলম্বিত, ঐজীয়াগে মধ্য ও অগ্নিমারুতযাগে ক্রত বৃত্তির প্রয়োগের কথা বলেছেন।

এর পর ঋষি মণ্ডুক স্বর-সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। আলোচনার প্রথমেই “সপ্ত স্বরাস্ত গীয়ন্তে সামভিঃ সামগৈবু'দৈঃ”,—বিচক্ষণ সামগান-কারীরা সাতটি স্বর গানে (সামগানে) ব্যবহার করেন। এই সামগানের স্বর প্রথমাদি নয়, পরন্তু ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত, নিষাদ। তিনি উল্লেখ করেছেন,

ষড়্জঋভগান্ধারো মধ্যমঃ পঞ্চমন্তথা ।

ধৈবতশ্চ নিষাদশ্চ স্বরাঃ সপ্তেহ সামহু ॥

কিন্তু সামস্বর ঠিক ষড়্জাদি সাত স্বর নয়, যদিও বৈদিকস্বের সম্মান পাবার এরা অধিকারী। আচার্য সায়ণ তাঁর সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় উল্লেখ করেছেন: “সামশব্দবাচ্যস্ত গানস্ত \* \* ক্রুষ্ঠাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বরৈঃ অক্ষরবিকারাদিভিঃ নিষ্পাণ্ডতে। ক্রুষ্ঠঃ প্রথমা দ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থঃ পঞ্চমঃ ষষ্ঠেষ্ঠেত্যেতি সপ্ত স্বরাঃ”। সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যেও তিনি একথারই উল্লেখ করেছেন। সুতরাং ঋষি মণ্ডুক যে “সপ্ত স্বরাস্ত গীয়ন্তে সামভিঃ সামগৈবু'দৈঃ” শব্দগুলির অবতারণা করে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরের বেলায় “স্বরাঃ সপ্তেহ সামহু” বলেছেন তা কতটুকু সমীচীন সম্পূর্ণ বিচারের বিষয়। এমন কি অনেক পরবর্তী গ্রন্থকার শাক্তদেবও তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে সামস্বর যে প্রথমাদি এবং ষড়্জাদি লৌকিক স্বর একথা স্বীকার করেছেন। কাজেই মনে হয়,

মাণ্ডুকী-শিক্ষাকারের সময় প্রথমাদি বৈদিক স্বরের প্রচলন সমাজ থেকে লোপ পেয়েছিল (?)। কেননা ৮ম শ্লোকের পরও “যড়্জ্জ বদতি ময়ুরো” (৯ম শ্লোক), “কণ্ঠাত্তিষ্ঠতে যড়্জ্জস্বতস্তথা” (১১শ শ্লোক), “পশুপ্রভবঃ যড়্জ্জঃ” (১৩শ শ্লোক) প্রভৃতির প্রসঙ্গে লৌকিক স্বরের আলোচনাই তিনি করেছেন। তবে উদাত্তাদি স্বর নিয়ে যে তিনি অল্পশীলন করেন নি, তা নয়, কিন্তু তাদের সামগোষ্ঠীর ভেতর অন্তর্ভুক্ত করেন নি। উদাত্তাদি স্বর-সম্বন্ধে ঋষি মণ্ডুক উল্লেখ করেছেন,

উদাত্তচ্চানুদাত্তচ্চ স্বরিতঃ প্রচিতস্তথা।

চতুর্বিধঃ স্বরো দৃষ্টঃ স্বরচিন্তাবিশারদৈঃ ॥

উদাত্ত, অনুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় এই চার স্বরের কথা তিনি বলেছেন। অবশ্য প্রচয় স্বরিতের অন্তর্ভুক্ত। স্বরগুলির স্থান-সম্বন্ধে সচেতন হোয়ে হস্ত-সঞ্চালনের নিয়ম আছে, অর্থাৎ বৈদিক যুগে হস্তের অঙ্গুলিগুলির সঙ্কেতের দ্বারা স্বর-নির্দেশের বিধি ছিল। বাণী বা কথা উচ্চারণের সঙ্গে-সঙ্গে অঙ্গুলি-নির্দেশ করতে হোত— “যথা বাণী তথা পাণী” অথবা “যত্রৈব তু স্থিতা বাণী পানিস্তত্রৈব ধর্যতে”, অথবা “ঋগ্‌যজুঃ সামগাদীনী হস্তহীনানি যঃ পঠেৎ” প্রভৃতি।

যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষার মতন মাণ্ডুকীতেও স্বর-নিয়মনের প্রণালী দেওয়া আছে, যেমন দস্তধাবন ও মুখ-প্রাকালন কিভাবে করতে হয়, প্রাতঃকালে গায়কের তথা বেদপাঠকের কর্তব্য কি, প্রভৃতি। শাহুর্ল, চক্রবাক, শিখণ্ডী, ময়ুর, ব্যাত্র প্রভৃতির শব্দের মতন মাধ্যম্নিনযাগে কিংবা প্রাতে কিভাবে শব্দোচ্চারণ করতে হয় সে-সবের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। মোটকথা বেদপাঠ ও বেদগান করতে গেলে কিভাবে কণ্ঠস্বরের যত্ন ও সাধনা করতে হয় শাস্ত্রকারেরা সে-সবের উল্লেখ করেছেন।

শিক্ষাকার মণ্ডুক অভিনিহিত, প্রস্নিষ্ট, জাত্য, কৈশ্র, পাদবৃত্ত, তৈরোব্যঞ্জন, তিরোবিরাম প্রভৃতি সাত স্বরেরও পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু যাজ্ঞবল্ক্যের সঙ্গে মাণ্ডুকীর পার্থক্য হোল : যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা বেধানে এই স্বরগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে সংখ্যা হিসাবে বলেছে “অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি”, মাণ্ডুকী সেখানে বলেছে : “সপ্ত স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি” অথবা “তিরোবিরামচ্চ সপ্তমঃ”। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ (“সদাশিবতত্ত্বজ্ঞেন বালকৃষ্ণেন ধীমতা”) তাঁর ‘প্রাতিশাখ্য-প্রদীপশিক্ষা’-র উল্লেখ করেছেন : “উদাত্তাদয় পরে সপ্ত”,—উদাত্ত প্রভৃতি

ডিন অথবা চার স্বর পরবর্তীকালে অভিনিহিত, কৈশ্র প্রভৃতি সাত স্বরে (‘সপ্তস্বরঃ’) অভিব্যক্ত হয়েছিল। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন: “উচ্চৌ নিষাদসাক্ষারৌ”, অর্থাৎ উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে পরবর্তী সময়ে ষড়্জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি হয়েছিল। সূতরাং অহুমান করা যায় যে, অভিনিহিতাদি সাত অথবা আট স্বর ও ষড়্জাদি সাত স্বর উভয়ই উদাত্তাদি স্বর থেকে অভিব্যক্ত হয়েছে। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ ‘প্রাতিশাখ্যপ্রদীপিকা’-য় স্বীকার করেছেন যে, কোন কোন মতে তাধাভাব্যকেও অষ্টম স্বর হিসাবে গণ্য করা হয়—“কেবাংচিন্মতে নাষ্টমস্ত তাধাভাব্যঃ”। অবশ্য ডরহাজকুলতিলক পণ্ডিত অমরেশ তাঁর “বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিকা”-য় আটটি স্বরের প্রামাণ্য স্বীকার করেছেন—“অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি \* \* জাত্যোহভিনিহিতঃ” প্রভৃতি। পণ্ডিত অমরেশ এই আট স্বরের লক্ষণ এবং স্বরূপও বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করেছেন। দৈবজ্ঞ কেশবরামও তাঁর “পদাস্ত্রিকাশিকা”-য় জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি আটটি (‘অষ্টমঃ’) স্বরের কথা বলেছেন। কিন্তু পণ্ডিত রামকৃষ্ণ তাঁর ‘স্বরাস্ত্রশিকা’-য় “পাদবৃত্তস্ত সপ্তমঃ”—সাতটি স্বরের প্রামাণ্যই স্বীকার করেছেন। অবশ্য পাণিনীয়শিক্ষাকার কি জানি কেন এ’সম্বন্ধে কোন-কিছু মন্তব্য প্রকাশ করেন নি বা এই স্বরগুলির পরিচয় দেবারও আবশ্যিকতা বোধ করেন নি। মোটকথা শিক্ষাকারদের ভেতর এই স্বরগুলির সংখ্যা-নির্ণয় নিয়ে কিছুটা মতভেদ আছে এবং পাঠপ্রয়োগেও মনে হয় সম্প্রদায়ভেদ ছিল।

নারদীশিক্ষায় (পৃ°৪০৭) পশুপক্ষীর বুলির মধ্যে স্বর-বিভাগ আছে বোলে উক্ত হয়েছে। মাণ্ডুকীশিক্ষায় (পৃ°৪৬৩) বলা হয়েছে,

ষড়্জঃ বদতি ময়ুরো গাভো রন্তস্তি চৰ্ভভঃ ।

অজা বদতি গাক্ষারো ক্রৌঞ্চনাদস্ত মধ্যমে ।

পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমে স্বরে ।

অশ্বস্ত ধৈবতে গ্রাহ নিষাদো কুঞ্জরস্ত নিষাদবান্ ॥

ভিন্ন ভিন্ন গ্রন্থে শ্লোকের বাচনিক অভিব্যক্তি ভিন্ন হোলেও ভাব এবং অর্থের দিক থেকে সকলের মাণ্ডুকীর সমশ্রেণীয়। সঙ্গীতদর্পণ, রত্নাকর এবং প্রাতিশাখ্য প্রভৃতিতেও ঐভাবে পশুপক্ষীর আওয়াজের মধ্যে স্বর-বিভাগের কথা উক্ত আছে। এর থেকে স্বরের পরিপূর্ণ বিকাশের প্রমাণ পাওয়া যায়। যদিও এখন আমরা যে-ভাবে স্বরের প্রয়োগ করি তার সঙ্গে এর সাদৃশ্য নেই তবে ঐতিহ্য

পরিবর্তন করলে হয়তো মিলতে পারে। কিন্তু এ'ল্লোকগুলি স্পষ্ট প্রমাণ করে যে, সে-যুগে স্বরের মান (standard) নির্ধারিত হয়েছিলো যথাযথভাবে। তখনো সাধারণভাবে সেই মানকে অহুসরণ করা হোত। স্বর-সংস্থানের পরিচয় দেবার উদ্দেশ্যেই উদাহরণ-স্বরূপ পশুপক্ষীর স্বরের নির্দেশ দেওয়া হ'য়েছে বোলে মনে হয়। কাজেই বলা যায়, স্বরের বিকাশ ঘটেছে শিক্ষা-যুগেরও বহুপূর্বে এবং ক্রমবিকাশের মাধ্যমে ধীরে ধীরে লাভ করেছে সম্পূর্ণতা বার জন্তে সম্ভবপর হয়েছে ঐ মিল খুঁজে বার করা, আর স্বরের পূর্ণ বিকাশ এবং তার জ্ঞান ছাড়া যা কখনো সম্ভবপর হোতে পারে না।

এগুলি থেকে আবার মনে হয়, মানুষের মনে স্বরের ছোঁওয়া লাগে পাখীর গান তথা প্রকৃতির সঙ্গীত থেকে, আর তা থেকেই তার মনে স্বর-বিভাগের চিন্তার উদয় হয়। মানুষের চেয়ে পশুপক্ষীদের আওয়াজে স্বরের বিকাশ অনেক স্পষ্টতর—মানুষের কথা বলায় বা কান্নার মাঝে যা খুঁজে পাওয়া কঠিন। সঙ্গীতের কথা বললুম না, কারণ সুর বা গান পাখীর মধ্যে যেমন সাবলীল ও স্বতঃস্ফূর্ত তেমনি অপরিহার্য। আর তাদের গান বা ডাকের মধ্যে স্বরের স্তর এবং ক্রমপর্যায় যেমন প্রকট হোয়ে ওঠে তেমনটা মানুষের কথা বলার মাঝে হয় না। গান মানুষের জন্মগত নয়। কোন শিশু গান শোনার আগে সে গান গাইতে পারে না—‘হরবোলা’ যেরকম কথা বলতে পারেনা না শুনলে। কিন্তু কোকিলের গান শোনার প্রয়োজন হয় না। কাকের বাসায় জন্ম ও পরিপুষ্ট হওয়া সত্ত্বেও সে গেয়ে ওঠে তার স্বর-বিকাশের সাথে সাথে, কাকের ডাকের অহুসরণ করে না। তাই কবিগুরুর উক্তি পাই,

পাখীয়ে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,  
তার বেশী করে না সে দান।

আমারে দিয়েছ স্বর, আমি তার বেশী করি দান,  
আমি গাই গান।

আমাদের কাছে একটি পরমসত্যের দ্বার উদ্ঘাটন করে বোলে মনে হয়। প্রাণীতত্ত্ববিদদের মতামতানুযায়ী জীব-জগতে মানুষের আবির্ভাব হয়েছে সৃষ্টির শেষ অঙ্কে। স্তরাতঃ মানুষের আগে এসেছে পশুপক্ষী তাদের স্বর ও বোধ হয় সুর নিয়ে, কাজেই বলতে হয়—মহুসুপূর্ব যুগেও জগতে সঙ্গীত সাধনা চলছিলো, মানুষ এসে তাতে যোগ দিয়েছে—বৃদ্ধি করেছে তার গতি। জগতের প্রতিটী

আদি-সম্পদের মতন সঙ্গীত-সম্পদও ছিলো সঞ্চিত প্রকৃতির ভাণ্ডারে। তার শব্দ-ভাণ্ডারের মধ্যে মিশেছিলো সঙ্গীত ওতঃপ্রোতভাবে, আর স্বরের স্তর ছিলো জাগরুক স্পষ্ট রূপ নিয়ে। তার অক্ষয় ভাণ্ডারের সঞ্চিত ধ্বনি প্রতিধ্বনিত হয়েছে জলপ্রপাতের প্রচণ্ড ঝংকারে—পূর্ণ করেছে পর্বত-গহ্বর মহাওকার নাদে। তার সঙ্গীত মুখরিত হয়েছে বন-মর্মরে, জেগেছে ঝরণার কলসনে। পাখীর কাকলিতে পেয়েছে মুক্তি গান সম্পূর্ণ রূপ নিয়ে। মানুষ তাকে চিনেছে, তাকে জেনেছে, তাকে লভেছে যুগ-যুগান্তের সাধনায়। প্রকৃতির সম্পদকে সে খুঁজে বার করেছে, তাকে গ্রহণ করেছে, তার রূপ দিয়েছে বড়জোর, সৃষ্টির কথাই ওঠে না। স্বরের দিক থেকেও তাই বলতে হয়, মানুষ স্বরকে শুধু ভাগ করেছে, নামের বাঁধনে বেঁধেছে তার সন্ধান পেয়ে, স্বরকে সৃষ্টি করার দৃষ্টি ও অবকাশ তার মেলেনি। সে কেবল শুনেছে, জেনেছে আবার শুনিয়েছে।

ময়ূরের স্বর, গাভীর স্বর, ছাগের স্বর প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন স্বরের মাঝে যে পার্থক্য তার তাৎপর্যকে গ্রহণ ক’রে মানুষের শ্রবণেন্দ্রিয় তাকে দিয়েছে স্বর-সংস্থাপনে বৈচিত্র্যের খবর। মানুষ তার মেধাবলে বুঝতে পেরেছে ময়ূরের স্বর আর গাভীর স্বর এক নয়। দেখেছে—তার নিজের কণ্ঠে যে এক এক সময় এক এক স্বরের উদ্ভব হয় তারাও এক নয়। প্রকৃতির ঐ বিচিত্র স্বরের সঙ্গে স্বর মেলাতে হোলে তাকেও বিচিত্রভাবে স্বরবিজ্ঞাস করতে হয়। এভাবে এসেছে স্বরের সংজ্ঞা। পরিবর্তনশীল কালের প্রভাবে স্বরের বিকৃতি বা পরিবর্তন ঘটান ফলেই আমরা আজকের স্বরগ্রামের সঙ্গে সেদিনকার স্বরগ্রামের যথাযথ মিল পাচ্ছি না, আর সেজন্তেই ময়ূরের স্বরের সঙ্গে আমাদের বড়জোর যোগ হয়েছে ছিন্ন এবং যার জন্তে এই বিজ্ঞাটের উৎপত্তি। তবুও ময়ূরের কেকারবের মধ্যে ‘পা—সাঁ’ এই ধ্বনির সাদৃশ্য পাওয়া যায় বোলেই মনে হয়। ‘সাঁ গাঁ রা, পা গাঁ’—এই ভাবে স্বরবিজ্ঞাস ক’রে কোকিলের ডাকের অনেকটা অঙ্কুরণ করা যায়। হাতির ডাকের মাঝে নিষাদের তীব্রতার আমেজ খুঁজে পাওয়া কঠিন নয়। বিভিন্ন শ্রুতির প্রয়োগের সাহায্যে এইভাবে মেলাতে পারলে অনেক স্বরের সঙ্গেই পশুপক্ষীদের আওয়াজের মিল পাওয়া যায়। এ’ দিক থেকে বিচার করলে স্বর কবে সৃষ্টি হয়েছিলো এ-প্রশ্নও অবাস্তব হোয়ে পড়ে। মোটকথা মাণ্ডুকীশিক্ষাকার অপরাপর

আচার্যদের মতন সঙ্গীতের ক্ষেত্রে ভারতীয় মনীষীর অন্তর্দৃষ্টির পরিচয়ই দিয়েছেন।

ঋষি মণ্ডক স্বরগুলির বর্ণ, স্থান প্রভৃতিরও উল্লেখ করেছেন। যেমন, বড়জ্জের পদ্যপত্রের মতন বর্ণ, ঋষভের শুকপিঞ্জর, গাঙ্কার কনক বা স্বর্ণাভ, মধ্যম কুন্দ, পঞ্চম কৃষ্ণ, ধৈবত গীত ও নিষাদ সর্ববর্ণযুক্ত। পুনরায় ক্রুষ্ঠ বাছাক্রুষ্ঠে, মধ্যম অজ্রুষ্ঠে, গাঙ্কার প্রাদেশে, পঞ্চম মধ্যমাজুলিতে, বড়জ্জ অনামিকায়, ধৈবত কনিষ্ঠায় ও নিষাদ কনিষ্ঠাজুলির নীচে অবস্থিত। শিক্ষাকার মণ্ডক লৌকিক স্বরের আলোচনায় ইঠাৎ কেন ক্রুষ্ঠ এই বৈদিক সামস্বরকে গ্রহণ করলেন তা বলা মুকঠিন, অথচ তিনি ঋষভের কোন পরিচয় দেন নি, কিংবা ক্রুষ্ঠ বলতে তিনি ঋষভকেই গ্রহণ করেছেন। কিন্তু তাও যুক্তিযুক্ত নয়। তারপর স্বরের বর্ণকল্পনাও কিছু অলৌকিক বা অস্বাভাবিক নয়। স্বর কম্পনের সমষ্টি, বর্ণও তাই। বিজ্ঞানেও স্বরের বর্ণ (বড়্) স্বীকৃত হয়েছে।

## ভ্রমোদশ অধ্যায়

### বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিকায় সঙ্গীত

‘বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিকা’ বা ‘অমরেশীশিকা’ গ্রন্থখানি ভারবাজবংশের আচার্য অমরেশ বৈদিক প্রাতিশাখ্যদের অনুসরণ ক’রে রচনা করেছিলেন। এই শিকাটী যাজ্ঞবল্ক্য, লোমশী, মাণ্ডুকী ও এমনকি নারদীর চেয়েও আধুনিক বোলে মনে হয়। আচার্য অমরেশের উদ্দেশ্যই ছিল বেদপাঠ যখন জ্ঞান-সংগ্রহের জন্তে অপরিহার্য তখন তার পাঠশুদ্ধি ও বর্ণজ্ঞান প্রয়োজন এবং তারই জন্তে এই শিকার রচনা। অমরেশ লিখেছেন ( ৩-৯ শ্লো° ),

বালানাং পাঠশুদ্ধার্থং বর্ণজ্ঞানাদিহেতবে ॥

\* \* \* \*

স্বরসংস্কারদ্ব্যেবেদে নিয়মঃ কথিতো যতঃ ।

ততো বিচার্য বক্তব্যো বর্ণসংঘাতহউত্তমঃ ॥

মন্ত্রো যঃ স্বরতো হীনো বর্ণতো বাহপি কুত্রচিৎ ।

নিফলং তং বিজানীয়াত্তথৈবাস্তভসূচকম্ ॥

বেদস্তাধ্যয়নাক্ষরমঃ সম্প্রদানাত্তথা শ্রুতেঃ ।

বর্ণশোহক্ষরশো জ্ঞানাদ্বিভক্তিপদশোহপিচ ॥

স্বরো বর্ণোহক্ষরং মাত্রা তং প্রয়োগার্থংএবচ ।

মন্ত্রং জিজ্ঞাসমানেন বেদিতব্যং পদে পদে ॥

স্থানং চ করণং মাত্রা সম্যগুচ্চারণং তথা ।

যো ন বেদ স নিল্লজঃ পাঠামীতি কথং বদেৎ ॥

বেদপাঠে স্বর, মাত্রা, স্থান, করণ, উচ্চারণপদ্ধতি ( intonation ) প্রভৃতির প্রয়োজন এবং সে-সবের নির্ধারণ-ব্যাপারে প্রাতিশাখ্য ও শিকাগুলির উপযোগিতা।

শিকা সাধারণভাবে ৩২খানি আমরা ছাপার অক্ষরে পাই এবং সেগুলি হোল : যাজ্ঞবল্ক্য, বাসিষ্ঠী, সঠিক কাত্যায়নী, পারাশরী, মাণ্ডব্য, আমোঘানন্দিনী, লঘুমোঘানন্দিনী, মাধ্যন্দিনীয়, লঘুমাধ্যন্দিনীয়, অমরেশী, কেশবী বা সঠিক কেশবী, তৎকৃতপদ্মাস্ত্রিকা, মল্লধর্ম, স্বরাকুশ, ঘোড়শল্লোকী,



অবমাননির্ঘ, স্বরভক্তিলাক্ষণ, ক্রমসঙ্কান, মনঃসার, প্রাতিশাখ্যপ্রদীপ, বেদশূত্রপরিভাষা, বেদপরিভাষাকারিকা, যজুর্বিধান, স্বরাষ্টক, ক্রমকারিকা, পাণিনীয়, পাণিনীয়শিক্ষাপ্রকাশটীকা, নারদীয়, গৌতমী, লোমশী, মাণ্ডুকী ও অথর্বগণপরিশিষ্টম্। তবে এদের মধ্যে শিক্ষাপ্রকাশ, যাজ্ঞবল্ক্য, পাণিনীয়, মাণ্ডুকী, বর্গরত্নপ্রদীপিকা বা অমরেশী ও বিশেষভাবে নারদীয় শিক্ষাগুলিই বর্তমান সাক্ষাৎ জ্ঞানের পক্ষে উপযোগী।

বর্গরত্নপ্রদীপিকাকার বর্গ, স্বর, অক্ষর, মাত্রা, মন্ত্র, পদ, স্থান, করণ প্রভৃতির কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন। তিনি বেদপাঠে এগুলির প্রয়োজনীয়তা প্রমাণ করার মাধ্যমে একথাই বলতে চেয়েছেন যে, স্তোত্রে, স্তবে, পাঠে বা গানে বৈদিক ও লৌকিক স্বর, হ্রস্ব দীর্ঘ প্লুতাদি মাত্রা, মন্ত্র মধ্য তারাদি স্থান, স্বর ও মাত্রা-নির্দেশের জগ্রে হস্ত বা অঙ্গুলিকরণ দরকার।

অমরেশ বলেছেন, শব্দের অর্থনির্ণয়কারীদের মতে ২১টা স্বর—“একবিংশতিরূচ্যন্তে স্বরাঃ শব্দার্থচিন্তকৈঃ”। কিন্তু ক-কার থেকে ম-কার পর্যন্ত ২৫টা স্পর্শবর্ণ, এছাড়া শ ষ স এবং অল্পস্বর, বিসর্গ, জিহ্বামূলীয়, উপস্থানীয় প্রভৃতি বর্ণ আছে। পাঠে ও স্বরের উচ্চারণে বর্ণের রূপ ও প্রকৃতি সম্বন্ধে পাঠক ও গায়কের জ্ঞান থাকা উচিত, তাই শিক্ষাগুলি বর্ণের পরিচয় দিয়েছে।

শিক্ষাকারের মতে, একমাত্রাবিশিষ্ট বর্ণ হোলেই তা হ্রস্ব, দ্বিমাত্রায়ুক্ত দীর্ঘ, ত্রিমাত্রাবিশিষ্ট প্লুত এবং ব্যঞ্জনবর্ণের অর্দ্ধমাত্রা। যেমন,

একমাত্রো ভবেদ্ধ্রস্বো দ্বিমাত্রো দীর্ঘ উচ্যতে।

ত্রিমাত্রস্ত প্লুতো জ্যেয়ো ব্যঞ্জনং চার্দ্রমাত্রিকম্ ॥

তদর্দ্ধমণু তস্তার্দ্রং পরমাধভিধীয়তে।

স্থান আটটি : উর, কণ্ঠ্য, শির, জিহ্বামূল, দন্ত্য, নাসিকা তালু ও ওষ্ঠ্য। এই আটটি স্থানে বাতাস আহত হোয়ে আট রকম শব্দের বা স্বরের সৃষ্টি করে। অবশ্য কণ্ঠগত শব্দ বা স্বরই গানের বিশেষ উপযোগী। কিন্তু তাহলেও শব্দের স্থানবিশেষের জগ্রে উচ্চারণভেদ হয় এবং সেই উচ্চারণভেদের সঠিক জ্ঞানের জগ্রে স্থানগুলির অবস্থান ও প্রকৃতি আমাদের জানা উচিত।

অমরেশ বলেছেন—“অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি”, অর্থাৎ তাঁর মতে স্বর আটটি। কোন কোন শিক্ষাকারের মতে যে সাতটি স্বর সে সম্বন্ধে আমরা

আগেই আলোচনা করেছি। অমরেশ্বর মতে আটটি স্বর হোল : জাত্য, অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রল্লিষ্ট, তৈরোব্যাঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য। অবশ্য এই স্বরগুলির নাম-সম্বন্ধে আমরা অপরিচিত নই, কিন্তু অমরেশ্বর স্বরের আলোচনায় কেন বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্জাদি স্বরগুলির কোন পরিচয় দেন নি তা সত্যই রহস্যজনক। যদি মনে করা যায়, অমরেশ্বর সময়ে বা সমাজে বৈদিক ও লৌকিক কোনটা শ্রেণীর স্বরেরই প্রচলন ছিল না, তাহলে তা চিন্তা করা ঠিক হবে না, কেননা বৈদিক স্বরের প্রচলন বৈদিক যুগের গোড়ার দিকেই পাঠে ও গানে ছিল, আর লৌকিক সাত স্বরের প্রচলনও বৈদিকযুগের সমসাময়িক তা আগেই আমরা প্রমাণ করেছি। তবে জাত্যাদি সাত বা আট স্বরের অসুশীলন মাত্র বেদপাঠে হয় এবং অমরেশ্বর উদ্দেশ্য যখন বেদপাঠের নিয়মন করা তখন তাঁর শিক্ষার রচনা জাত্যাদির মাত্র পরিচয় দানের জন্তে, কিন্তু বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির নাম, প্রকৃতি ও প্রচলন সম্বন্ধে তিনি বিশেষভাবেই জানিতেন।

অমরেশ্বর একটি বৈশিষ্ট্য যে, তিনি বেদপাঠের বা বেদপাঠগানের জাত্যাদি স্বরগুলির আস্তর লক্ষণ ও তাদের নামের সার্থকতার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন ( ৬০-৬৩ শ্লো ),

এও আভ্যামৃদাত্তাভ্যামকারো নীচ এব চ।

লূপ্যতে সন্ধিকার্ষে যন্তঃ চাভিনিহিতং বিদুঃ ॥

\* \* \* \*

উচ্চঃ পূর্বঃ পরো নীচ ইকারোহন্তোহন্তসঙ্গতঃ।

প্রল্লিষ্টঃ সম্বরো জ্যেয়ঃ ক্ষতীবাভীক্ষতীযাথা।

এভাবে আটটি স্বরের সার্থকতাই তিনি দেখিয়েছেন। জাত্যাদি কোন্ কোন্ স্বর উচ্চ, নীচ ও মধ্য তথা তার মন্ত্র ও মধ্য হবে তারও পরিচয় তিনি দিয়েছেন—“জাত্যাভিনিহিতকৈপ্রপ্রল্লিষ্টাঃ স্বরিতা ইমে”। তাছাড়া এই স্বরগুলি ঋজু বা সরল কিংবা বক্র হবে তারও উল্লেখ তিনি করেছেন—“জাত্যাভিনিহিতঃ কৈপ্রঃ প্রল্লিষ্টশ্চ চতুর্থকঃ, এতে স্বরাঃ প্রকম্পান্তে দৃষ্টোদাস্তঃ পুরঃ স্থিতম্”। বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতিতেও ঐ ধারার অনুবর্তন দেখা যায়, কারণ গমক, মীড়, কুন্তন, কম্পন প্রভৃতি এখনো স্বরোচ্চারণের বেলায় ব্যবহৃত হয়। বৈদিক পাঠের সময় শিক্ষাকার বলেছেন, বাজসনেয়ক মন্ত্রোচ্চারণের

রীতি-সম্বন্ধে যাজ্ঞবল্ক্য উল্লেখ করেছেন—উচ্চ নীচ ও মধ্য এই তিন স্বরেরই ব্যবহার হবে—“স্বর উচ্চঃ স্বরো নীচঃ স্বরঃ স্বরিত এব চ”। স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণদ্বটীর উচ্চারণে এবং ব্যবহারেও তিনি ভেদের কথা উল্লেখ করেছেন, কেননা বেদপাঠে এবং গানে স্বর ও ব্যঞ্জন এই দু’রকম বর্ণেরই ব্যবহার হয়। পদ ও প্রত্যয়-প্রসঙ্গে শাকটায়ন, শাকল্য, শৌনক প্রভৃতির মতভেদের উল্লেখ আছে, যেমন শাকটায়ন বলেছেন—প্রত্যয়ের সর্বগ্ৰন্থ হবে, শাকল্যের মতে হবে অবিকার, ইত্যাদি। অবশু শাখা ও সম্প্রদায়ভেদে পদে স্বর-প্রয়োগের বিভিন্নতা বৈদিক যুগে ছিল, শিক্ষাকার তার নির্দেশ দিয়েছেন মাত্র।

অমরেশ স্বরকে ‘যম’-ও বলেছেন—“যমোৎপত্তিৰ্ভবেত্তত্র” ( ১৭৫ শ্লোঃ )। স্বরের মধ্যে সঙ্গাতীয় ও বিজাতীয় এই দুটা শ্রুতির উল্লেখ তিনি করেছেন—“স্বরমধ্যে সঙ্গাতীয়ে বিজাতীয়ে দ্বয়ো শ্রুতিঃ”। এছাড়া আখ্যাত, নিপাত, উদাত্তাদি স্বর প্রভৃতির বর্ণ বা শ্রেণী, ছন্দ, দেবতা প্রভৃতিরও নির্ণয় করা হয়েছে, যেমন ভার্গব, বায়ব্যম্ প্রভৃতি আখ্যাত, কাশ্যপ, বারুণ প্রভৃতি নিপাত। এছাড়া উদাত্ত ব্রাহ্মণ, ভারদ্বাজ ঋষি ও গায়ত্রী ছন্দ, নীচ বা অহুদাত্ত ক্ষত্রিয়, গোতম দেবতা ও ত্রৈষ্টুভ ছন্দ, স্বরিত বৈশ্ব, গার্গ্য মূনি ও জাগতী ছন্দ। উদাত্তের গায়ত্রীছন্দ ব্রহ্মসাধনে, অহুদাত্তের ত্রৈষ্টুভছন্দ অঘনাণনে এবং স্বরিতের জাগতীছন্দ শক্রনাণনে প্রযুক্ত হয়। যেমন,

উদাত্তঃ ব্রাহ্মণঃ বিজ্ঞাত্তারদ্বাজঃ ঋষিস্ততঃ ।

গায়ত্রঃ চ ভবেচ্ছন্দো নিয়োগো ব্রহ্মসাধনে ॥

নীচঃ তু ক্ষত্রিয়ঃ প্রাহর্গোঁততমোহস্ত চ দেবতা ।

চন্দ্রশ্বেষ্টুভমেবাস্ত বিনিয়োগাহঘনাণনে ॥

স্বরিতঃ বৈশ্বমেবাহমুর্নির্গার্গ্যোহস্তকীর্তিতম্ ।

জাগতঃ তু ভবেচ্ছন্দো নিয়োগঃ শক্রনাশনে ॥

অমরেশ বলেছেন, উদাত্তাদি তিন স্বরের ( মস্তের ) এই গুপ্তরহস্ত তিনিই উদ্ঘাটন করেছেন—“এষা মস্তরহস্তস্ত মঞ্জুবোদ্ধৃতিত ময়া”, আর এই রহস্তের সমাধানে সাধক ব্রহ্মলোকে মহিমাষিত হন—“ব্রহ্মলোকে মহীয়তে”।

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, পাঠে বা গানে আত্মদায়িক বা মাজলিক ও আভিচারিক এই উভয় প্রয়োগ বা কর্মের প্রচলন বৈদিক যুগেও ছিল, কেননা তা না হোলে অমরেশ শিক্ষার আলোচনায় এসকল প্রসঙ্গের উল্লেখ

করতেন না। সঙ্গীতমকরন্দে নারদ ও সঙ্গীতরত্নাকরে শাক্তদেব তানলক্ষণে আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক এই উভয় কর্মে বিভিন্ন তান-প্রয়োগের কথা উল্লেখ করেছেন এবং সে-সম্বন্ধে পরে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করতে আমরা চেষ্টা করব। অথর্বপরিশিষ্টেও এ'ধরণের উল্লেখ আছে—“অভিচারস্ত কল্পস্ত শাস্তিকল্পস্তথাহপরঃ”। অবশ্য অথর্ববেদে মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি আভিচারিক ক্রিয়াকর্মের উল্লেখ আছে। অথর্বপরিশিষ্টে ব্রাহ্মী, রৌদ্রী, বারুণী, কোবেরী, কোমারী, গান্ধারী প্রভৃতি দেবতাগণের উদ্দেশে আহুতি দানের প্রসঙ্গে শাস্তি ও অভিচার কর্মের উল্লেখ করা হয়েছে। স্তবরাং শিক্ষাকারের নির্দেশ থেকে একথা বুঝা যায় যে, বৈদিক অনুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত স্বর-তিনটির প্রয়োগ বেদপাঠে ও গানে ব্যবহার হোলেও তাদের প্রয়োগে ভাল ও মন্দ দু'রকম ফলই পাঠক ও গায়কেরা পেতেন। গৃহবাসীরাই বেদপাঠে বা গানে কামনা-পরিপূরণের আশা নিয়ে যখন স্বর-প্রয়োগ করতেন তখন শাস্তি ও অশাস্তি দু'রকম ফলই পেতেন প্রকৃতির নিয়ম অনুসারে, আর অরণ্যচারী নিক্ষায়ীরা গানে উদাত্তাদি স্বরের প্রয়োগে একমাত্র কল্যাণ ও প্রশান্তি লাভ করতেন।

## ভক্তদর্শন অধ্যায়

### নারদীশিকায় সঙ্গীত

নারদীশিক্ষা রচনা অথবা সংকলন করেন ঋষি নারদ। এই নারদের রচনা ও আবির্ভাব-কাল সম্বন্ধে আমরা বিস্তৃত আলোচনা করেছি এই পুস্তকের পরিশিষ্টে “সঙ্গীতমকরন্দ ও শিক্ষাকার নারদ” ও “নারদীয় রাগনিরূপণ” শীর্ষক দুটি তুলনামূলক সমালোচনায়, তাই এখানে আমরা সে-সবের পুনরুল্লেখ করব না।

অগ্ণাশ্র শিকার সঙ্গে তুলনা করলে দেখা যায়, নারদীশিক্ষার আলোচ্য বিষয়বস্তু বহুবিধ ও ভাবসম্পদে মূল্যবান। বৈদিক ও বৈদিকোত্তর এই দুই যুগের সঙ্গীতের মধ্যে তিনি মিতালী ঘটিয়েছিলেন ও সেই সেই যুগের সকল-কিছু উপাদানেরই নারদ পরিচয় দিয়েছেন। মোটকথা নারদীশিক্ষা না থাকলে আমাদের পক্ষে বৈদিক সামগানের স্বরূপ ও রীতিনীতি এবং সঙ্গে-সঙ্গে লৌকিক মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতের সঙ্গে বৈদিকের সম্পর্ক ও তাদের খুঁটিনাটি সম্বন্ধে জানা আমাদের পক্ষে অসম্ভব হোত। কাজেই শিক্ষাকার নারদকে আমরা সংস্কার ও নবজাগরণ-যজ্ঞের শ্রেষ্ঠ পুরোহিত-রূপে গণ্য করব।

শিক্ষাকার নারদকে অনেকে বৃহদ্দেশীকার মতকের ও এমনকি ‘সঙ্গীত-সময়সার’ প্রণেতা পার্শ্বদেবেরও পরবর্তী বলেছেন, আমরা কিন্তু তা মোটেই স্বীকার করি না। নারদীশিক্ষায় বরং বৈদিকগানের লক্ষণ ও পরিচয় যত বিশদ ও সূচাক্রমে দেওয়া আছে, অপর কোন শিক্ষায় ও সঙ্গীতগ্রন্থে তা নাই। নারদীর বিষয়বস্তু, বিশ্লেষণপ্রণালী, ও রচনাবৈশিষ্ট্য দেখলে মনে হয় এই শিক্ষাগ্রন্থখানি অতীত প্রাচীন ও ভরতের নাট্যশাস্ত্রেরও ( খৃঃ ২য়-৩য় শতাব্দী ) পূর্ববর্তী।

নারদীশিক্ষা মুদ্রিত আকারে যা পাওয়া যায় তার প্রথমটি বেনারস থেকে ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দে ছাপা ও মেসার্স ব্রজবিহারী দাস এ্যাণ্ড কোং কর্তৃক প্রকাশিত। এতে ভট্টশোভাকরের একটি প্রাঞ্জল টীকা দেওয়া আছে। আর অপরটি ১৮৯০ খৃষ্টাব্দে কলকাতায় মুদ্রিত ও সামগাচার্য পণ্ডিত সত্যব্রত

সামশ্রি-কর্তৃক সম্পাদিত ও প্রকাশিত। প্রক্ষেয় পণ্ডিত সামশ্রি জয়ন্ত স্বামী-প্রণীত ঋগ্বেদীয় “স্বরাক্ষ” নামেও একটি গ্রন্থের সম্পাদন করেন।

‘নারদী’ সামবেদের শিকাগ্রন্থ। শিকাকার প্রথমেই অবতারণা করেছেন,

অখাতঃ স্বরশাস্ত্রাণাং সর্বেষাং বেদনিষ্ঠয়ম্।

উচ্চনীচবিশেষাক্ষি স্বরাণ্যন্তঃ প্রবর্ততে ॥

আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরাস্তরম্।

কৃতান্তে স্বরশাস্ত্রাণাং প্রযোক্তব্যং বিশেষতঃ ॥

একাস্তরস্বরো হ্যাকু গাথাস্ত্ব দ্ব্যস্তরঃ স্বরঃ।

সামস্ত্ব ত্র্যস্তরং বিত্তাদেবতাবৎ স্বরতোস্তরম্ ॥

উচ্চ, নীচ ও মধ্য তথা উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটি বেদে ব্যবহৃত হোত। নারদ এই স্বর-তিনটি ছাড়াও সামগানের সাত স্বর—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, অতিস্বাধ ও ক্রুষ্ট এবং লৌকিক সাত স্বর—ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদের পরিচয় দিয়েছেন। স্বর-সংখ্যার তারতম্যে ও প্রয়োগে গানগুলির বিচিত্র নাম হোত, যেমন আর্চিক, গাথিক (গাথা), সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ গান। আর্চিকগানে থাকত একটি মাত্র স্বর, গাথিকে বা গাথায় দুটি, সামিকে তিনটি, স্বরাস্তরে চার, ঔড়বে পাঁচ, ষাড়বে ছয় ও সম্পূর্ণগানে সাতটি স্বর। কিন্তু মনে রাখতে হবে যে, ঐ সাতটি শ্রেণীর গান একই সময়ে সমাজে সৃষ্টি হয়নি, ক্রমবিকাশের ধারাকে অবলম্বন করে সাতটি শ্রেণীর পূর্ববিকাশ হোতে কয়েক শত বছর লেগেছিলো। অবশ্য ক্রমোন্নতির গতিই মানুষের মনে সৃষ্টি করেছিলো ইচ্ছা, মানুষ তাই প্রতিভার মাধ্যমে একঘেয়ে এক স্বর থেকে সাত স্বরের সৃষ্টি করেছিলো; সমাজের চাহিদা, ক্রমোন্নতির প্রেরণা ও অন্তরের স্ফূর্ত্তা জুগিয়েছিলো মানুষকে উপাদান সেই এক স্বর থেকে সাত স্বরের বৈচিত্র্যকে সৃষ্টি করতে। মোটামুটি সাতটি যুগের অবদান সাত স্বর ও সাত শ্রেণীর গান, এবং সাতটি নামই সাতটি কালিক স্তর বা যুগের দিকদর্শক মাত্র। বর্তমানে প্রথম চারটি স্তর লুপ্ত হয়েছে, শেষের ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ শ্রেণী স্থিতি বহন করছে আজো-পর্বন্ত সেই অতীতের হারাণো সম্পদের। তবে আধুনিক সঙ্গীতশাস্ত্রে তান-প্রস্তারের ভূমিকায় ঐ সাত শ্রেণীর নাম পাওয়া যায়, কিন্তু তারা নিজেদের স্বরূপ হারিয়ে অবশিষ্ট রেখেছে কেবল তাদের অর্থ ও ভাবের

সার্থকতা। ভরতোস্তব সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে উল্লেখ আছে আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষড়ব ও সম্পূর্ণ সাতটি তানের কথা। এক স্বরের সমষ্টি নিয়ে আর্চিক তান—সাতটি, দুটি স্বরের সমষ্টি নিয়ে গাথিক তান—একুশটি, তিন স্বরের সমাবেশ নিয়ে সামিক তান—পয়ত্রিশটি, চার স্বরের সমষ্টি নিয়ে স্বরাস্তর তান—পয়ত্রিশটি, পাঁচ স্বরের সমাবেশ নিয়ে ঔড়ব তান—একুশটি, ছয় স্বরের সমষ্টি নিয়ে ষড়ব তান—সাতটি এবং সাত স্বরের সমাবেশ নিয়ে সম্পূর্ণ তান মাত্র একটি। প্রকৃতপক্ষে সাত স্বরের সমবায় ৫০৪০টি তান সৃষ্টি হোতে পারে।

এঁছাড়া এখানে একটি বিষয় বিশেষ উল্লেখযোগ্য যে, মতঙ্গ ও তাঁর বৃহদেন্দ্রীতে আর্চিকাদি সাতটি গানের নামোল্লেখ করেছেন নারদের প্রমাণ-বাক্য উদ্ধৃত করে। তিনি বলেছেন (পৃ ১৭-১৮) : ইদানীং সপ্তবিধস্বরযোগস্ত নামানি কথ্যন্তে। আর্চিকং গাথিকং সামিকং স্বরাস্তরং ঔড়বং ষড়বং সম্পূর্ণং চেতি। তথা চাহ নারদঃ,

আর্চিকো গাথিকৈশ্চ সামিকশ্চ স্বরাস্তরঃ।

ঔড়বং ষড়বশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ।

একস্বরপ্রয়োগো হি আর্চিকঃ সোহভিধীয়তে।

গাথিকো দ্বিস্বরো জ্যেয়স্ত্রিস্বরশ্চৈব সামিকঃ।

চতুঃস্বরপ্রয়োগো হি কথিতস্ত স্বরাস্তরঃ।

শঙ্কদেব ও তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে “আর্চিকো গাথিকশ্চাথ সামিকোহথ স্বরাস্তরঃ, একস্বরাদিতানানাং চতুর্নামভিধাঃ ইমাঃ” প্রভৃতি শ্লোকের উল্লেখ করেছেন। তবে গানের চেয়ে মতঙ্গ ও শঙ্কদেব একস্বর, দ্বিস্বরযুক্ত আর্চিকাদি তানের ওপরই বেশী জোর দিয়েছেন। টীকাকার সিংহভূপাল এবং কালিনাথও এ’সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন এবং সিংহভূপাল মতঙ্গের মতন “তথা চাহ নারদঃ” কথাগুলির উল্লেখ করেছেন। কিন্তু এখানে বিশেষ উল্লেখযোগ্য যে, “তথা চাহ নারদঃ” এই উক্তিতে নারদ বলতে কোন্ নারদকে মতঙ্গ বা পরবর্তী গ্রন্থকার ও টীকাকারেরা লক্ষ্য করেছেন তা বলা কঠিন; কেননা শিক্ষাকার নারদ তাঁর নারদীতে ঠিক এ’ধরণের শ্লোক বা শব্দগুলির ব্যবহার করেন নি। তিনি নারদীর প্রারম্ভে উল্লেখ করেছেন : “আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরাস্তরম্”, কিন্তু মতঙ্গ অথবা সিংহভূপাল যে-ভাবে উক্তিবাক্যটি

দেখিয়েছেন এটা তার সঙ্গে মেলে না, অথচ মতক প্রভৃতি যে তুল প্রমাণবাক্যের নজির দিয়েছেন তাও বলা যায় না। কাজেই একথা অস্বীকার করতে হবে যে, হয় নারদীশিকার অনেকাংশ এখন লুপ্ত হয়েছে, অথবা নারদের ‘নারদীশিকা’ নামে অপর কোন একটি প্রামাণিক গ্রন্থ ছিল, যা এখনো ছাপা বা আবিস্কৃত হয় নি, অথচ মতকের সময়ে প্রচলিত ছিলো।

এরপর শাস্ত্রী নারদ স্বরস্থানের পরিচয় দিয়েছেন : “উরঃ কঠঃ শিরশ্চৈব স্থানানি ত্রীণি বাঙ্‌ময়ে”,—উর, কঠ ও শির এ’তিনটা স্থানে স্বর মস্ত্র, মধ্য ও তার অথবা নীচ, মধ্য ও উচ্চরূপে প্রকাশ পায়। ‘শিকাপ্রকাশ’ গ্রন্থে এই তিনটা স্থানের উল্লেখ আছে, সেখানেও শীর্ষদেশে তার বা উচ্চ স্বর তৃতীয়সবনে জগতিছন্দের মাধ্যমে প্রযোজ্য, কঠে মধ্যম স্বর মাধ্যম্নিনসবনে ত্রিষ্টুপের মাধ্যমে এবং হৃৎদেশে মস্ত্র বা নীচ স্বর প্রাতঃসবনে গায়ত্রী ছন্দের মারকতে প্রযোজ্য। ইচ্ছাশক্তির প্রেরণায় নাভিদেলে যে তাপ (heat-energy) বা উষ্ণবী-ভাবের স্পন্দন সৃষ্টি হয় সেই স্পন্দনের ফলে প্রাণবায়ু প্রথমে হৃৎদেশে মস্ত্রস্বর (অহুদাত্ত)-রূপে, পরে কঠে মধ্যস্বর (স্বরিত) ও পরিশেষে শীর্ষে তারস্বর (উদাত্ত)-রূপে অভিব্যক্ত হয়। একই গতিরূচ্ছল প্রাণবায়ু শরীরের মধ্যে তিনটা স্থানে আহত হোয়ে উচ্চ, নীচ ও মধ্য তিন রকম স্বর (ধ্বনি) সৃষ্টি করে।

বৈদিক সামগানের স্বর হিসাবে নারদীকার প্রথমাদি সাত স্বরকে গ্রহণ করেছেন। তবে তিনি জাত্য, তৈরব্যাঞ্জন, প্রাঙ্গিষ্ট, কৈপ্র প্রভৃতি স্বরের পরিচয়ের সঙ্গে তাদের নামোল্লেখও করেছেন। গানের বা সামগানের স্বর হিসাবে প্রথমাদিকে তিনি মেনেছেন। লৌকিকের সঙ্গে তুলনা ক’রে আমরা তা উল্লেখ করেছি।

সামগান যে সম্প্রদায়ভেদে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গান করা হোত তার প্রমাণ আমরা সামবেদের প্রাতিশাখ্য পুস্তকসমূহের “এতৈর্ভাবৈবস্তু গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্ পৃথক্” (২।৫) শ্লোকগুলি থেকে বুঝতে পারি। বিভিন্ন স্বর-সংখ্যার প্রয়োগ ও গানপদ্ধতির জগ্রেই বিভিন্ন সম্প্রদায়ে সামগীতির ভেদ সৃষ্টি হয়েছিলো। বেদের শাখা যেমন বিভিন্ন, তাদের গান এবং স্বরপ্রয়োগও তেমনি ভিন্ন ভিন্ন ছিলো। মাহুঘের রুচি বিচিত্র, হুতরাং সামাজিক সকল জিনিসের মধ্যে ভিন্নতা সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক।



শিক্ষাকার নারদ শাখাভেদে বৈদিক স্বরের প্রয়োগ-সম্বন্ধে উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

কঠকালাবপ্রবৃত্তেষ্ তৈত্তিরীয়াস্বরকেশু চ ।  
 ঋগেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ ॥  
 ঋগেদস্ত দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ততে ।  
 উচ্চমধ্যমসঙ্ঘাতঃ<sup>১</sup> স্বরো ভবতি পার্থিবঃ ॥  
 তৃতীয়প্রথমক্ৰুষ্টান্ কুর্বন্ত্যাস্বরকাঃ স্বরান্ ।  
 দ্বিতীয়াত্মাংস্ত মন্দ্রাং তাং শ্বেত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্ ॥  
 প্রথমশ্চ দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়োহথ চতুর্থকঃ ।  
 মন্দ্রঃ ক্ৰুষ্টো হৃতিস্বার এতান্ কুর্বন্তি সামগাঃ ॥  
 দ্বিতীয়প্রথমাবেতো তাণ্ডিভাল্লবিনাং স্বরো ।  
 তথা শাতপথাবেতো স্বরো বাজসনেয়িনাম্ ॥  
 এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্ববৈদিকাঃ ।  
 ইত্যেতচ্চরিতং সর্বং স্বরাণাং সার্ববৈদিকমিতি ॥<sup>২</sup>

বেদের প্রত্যেকটি শাখা তাদের সামগানে ভিন্ন ভিন্ন প্রণালীতে সাত অথবা তারো কম স্বরের সমাবেশ করত । ডাঃ উইন্টারনিজ্ তাঁর *A History of Indian Literature*-এর প্রথম ভাগে ( পৃ: ৫৩-৫৬ ) সংহিতা, ব্রাহ্মণ ও আরণ্যকের প্রসঙ্গে ‘শাখা’ তথা বেদের বিভিন্ন শাখা সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

“There must once have existed a fairly large number of Samhitas, which originated in different schools of priests and singers, and which continued to be handed down in the same. However, many of these collections were nothing but slightly diverging recensions—Sakhas, branches, as the Indians say—of one and the sama Samhita.”

সংহিতা যেমন ঋগেদসংহিতা, যজুর্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা ও অথর্ববেদসংহিতা চারটি । যজুর্বেদসংহিতার আবার দুটি শাখা—কৃষ্ণযজুর্বেদসংহিতা ও শুক্লযজুর্বেদসংহিতা । কৃষ্ণযজুর্বেদের অন্তর্গত তৈত্তিরীয় ও মৈত্রিয়ানী-সংহিতা এবং শুক্লযজুর অন্তর্গত বাজসনেয়িসংহিতা । ডাঃ উইন্টারনিজ্ ( পৃ: ৫৪ ) এ’ সম্বন্ধে আবার উল্লেখ করেছেন,

১। পাঠভেদ—“উচ্চমধ্যমসংঘাতঃ” ।

২। নারদীশিক্ষা, ১।২—১৪

“There are, therefore, not only Samhitas, but also Brahmanas, Aranyakas and Upanishads of the Rigveda, as well as of the Atharvaveda, of the Samaveda, and of the Yajurveda. Thus, for example, the Aitareya-Brahmana belongs to the Rigveda, the Satapatha-Brahmana to the White Yajurveda and the Chandogya-Upanishad to the Samaveda, and so on”.

ব্রাহ্মণসাহিত্যও অসংখ্য। এগুলি চারটি বেদের অন্তর্গত। ব্রাহ্মণ যেমন, জৈমিনীয়, আর্যেয়, ঐতরেয়, কৌষীতকি, শতপথ, তৈত্তিরীয়, তাণ্ড্য, ষড়্বিংশ, জৈমিনীয় (তলবকার), উপনিষদব্রাহ্মণ, আর্যেয়, সংহিতোপনিষদ-ব্রাহ্মণ, বংশ, সামবিধান, গোপথ (পূর্ব ও উত্তর-ভাগ), চরক, খেতাস্থতর, কাঠক, মৈত্রায়ণী, ভাল্লবি, পৈঙ্গী, ককতি, জাবাল, শাটায়ন, সৌলভ, শৈলালি, বৌরুকি, ঔথেয়, হারিদ্ৰাবিক, তুষ্কর, আকণেয়ব্রাহ্মণ প্রভৃতি।\* মহাভারতের আদিপর্বে (৬৪) আছে,

বেদানধ্যাপয়ামাস মহাভারতপঞ্চমান্,

স্বমন্তঃ জৈমিনিং পৈলং শুকং চৈব স্বমাত্মজম্।

প্রভূর্বরিষ্টো বরদো বৈশম্পায়নবেম চ,

সংহিতাস্তৈ পুংধক্তেন ভারতশ্চ প্রকাশিতাঃ ॥

ব্রাহ্মণ-সংহিতার গ্রন্থকারগণের নাম এভাবে উল্লেখ পাওয়া যায়; তাঁরা সকলেই বেদকে অবলম্বন করে এক একটা ব্রাহ্মণ রচনা বা সংকলন করেছিলেন। বৈশম্পায়নকে অনেকে আচার্য চরক বোলে মনে করেন, কেননা কাশিকাবৃত্তিতে (৪।৩।১০৪) আছে: “বৈশম্পায়নাস্তেবাসিনো নব। \* \* চরক ইতি বৈশম্পায়ন্যখ্যা। তৎসম্বন্ধেন সর্বে তদন্তেবাসিনশ্চরকা ইত্যাচ্যতে”। মহর্ষি পতঞ্জলিও তাঁর মহাভাষ্যে (৪।৩।১০৪) উল্লেখ করেছেন: “বৈশম্পায়নাস্তেবাসী কঠাঃ। কঠোন্তেবাসী খাডায়নঃ। বৈশম্পায়নাস্তেবাসী কলাপী।” মহাভাষ্য ৪।২।১৩৮ এবং কাশিকাবৃত্তি ৪।৩।১০৪ শ্লোকগুলিও স্রষ্টব্য। মহাভারতের সভাপর্বে (৪র্থ অধ্যায়), মহাভারতের শান্তিপর্বে (৩৩৫ অধ্যায়), শতপথব্রাহ্মণে (৩।৮।২।২৪; ৪।১।২।১২; ৪।২।৪।১; ৪।২।৩।১৫; ৬।২।২।১; ৬।২।১।১০; ৮।১।৩।৭) এবং বায়ুপুরাণে (৬২ অধ্যায়) চরক ও বৈশম্পায়নের অভিন্নতা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা পাওয়া যায়। মোটকথা প্রত্যেকটা ঋষি

ও ব্রহ্মাণ্ড চারবেদকে অবলম্বন ক'রে ব্রাহ্মণ ও সাংহিতা রচনা করেছিলেন। এ'ছাড়া স্মৃতিযুগের সাহিত্যও অসংখ্য। মোটকথা বৈদিক সাহিত্যের রূপ আমাদের কাছে অখণ্ড রূপে ধরা দিলেও তার শাখা-প্রশাখা বিচিত্র।

পূর্বে-কথিত নারদীশিকার শ্লোকগুলির (১১২-১৪) মর্মার্থ এই : কঠাদি শাখায়, তৈত্তিরীয় ও আহ্বরক সম্প্রদায়ে, ঋক্ ও সামবেদে গানে প্রথম স্বরের প্রাধান্ত। টীকাকার ভট্টশোভাকর উল্লেখ করেছেন : “কঠাদিশাখায় ঋগেদে সামবেদে চ ঋগ যজুসাং সামিক স্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ পার্শ্বোহবধার্থতে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরো ঋগেদেহুক্রিয়মানাবধার্থতে ক্রুষ্টপ্রথমস্বরসমুদায়ানুকারশ্চ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহ”। মোটকথা গানে সাতস্বরেরই ব্যবহার হোত, তবে আরম্ভ হোত ভিন্ন ভিন্ন স্বর থেকে। ঋগেদে গান দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বর থেকে ক্রুষ্ট ও প্রথম স্বর পর্যন্ত লীলায়িত হোত। আহ্বরক-সম্প্রদায় তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ট থেকে এবং তৈত্তিরীয়কেরা দ্বিতীয়াদি স্বর থেকে আরম্ভ ক'রে তৃতীয়, চতুর্থ ও মন্ত্র পর্যন্ত এই পর পর চারটি স্বর ব্যবহার করতেন। সামগান-কারীরা প্রথম থেকে অতিস্বাধ এই সাত স্বরই পর পর, ছন্দগানকারীরা ও বাজসনেয়ীরা গাথাস্বর প্রথম ও দ্বিতীয়কে অনুসরণ ক'রে গান করতেন। তাগুপকবিঃশব্রাহ্মণ ও শতপথব্রাহ্মণের অনুগামীরা এবং কোথুমিয়েরা প্রথম ও দ্বিতীয় স্বর থেকে গান আরম্ভ করতেন। পুষ্পসূত্রে এরকম সাতটির কম স্বরকে ব্যবহার ক'রে ভিন্ন ভিন্ন শাখায় গান করার রীতি পাওয়া যায়। নারদীতে কোন্ স্বরকে অথবা স্বরগুলিকে প্রথমে আশ্রয় ক'রে কোন্ কোন্ শাখা গান করতো তার ইঙ্গিত দেওয়া হয়েছে।

দ্বিতীয় কণ্ঠিকার প্রথম শ্লোক থেকে তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মুহূর্না প্রভৃতির লক্ষণ সম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। সেই তান, রাগ প্রভৃতিকে নারদ বলেছেন পবিত্র ও কলাগকর—“তানরাগস্বরগ্রামমূহূর্নানাং তু লক্ষণম্, পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্”।

প্রকৃতপক্ষে প্রথম কণ্ঠিকায় শিক্ষাকার নারদ সামগানের আসল পরিচয় দিয়ে দ্বিতীয় কণ্ঠিকা থেকে লৌকিক সঙ্গীতের বিচিত্র প্রসঙ্গের অবতারণা করেছেন। তান, রাগ, গ্রাম, মুহূর্না, অলংকার এসব লৌকিক তথা মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতের অঙ্গভরণ, তবে বৈদিক গানেরও লক্ষণ এবং স্বরূপ তিনি লৌকিকের পাশে পাশে স্পষ্টভাবে দিতে চেষ্টা করেছেন। নারদী-

শিকার 'রাগ' শব্দটী সবার চেয়ে বিশ্বয়ের সঞ্চার করে প্রথমেই দিকে, কিন্তু স্থান-বিশ্লেষণের দৃষ্টিতে দেখলে রাগের প্রচলনও যে নারদীশিকার যুগে ছিল তা সহজেই ধরা পড়ে এবং বিশ্বয়ের পরিবর্তে আমাদের হৃদয়ে বরং আনন্দই সৃষ্টি করে। বেনার্স ভাগ পণ্ডিতেরা নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের যুগে রাগের অস্তিত্বের কথা স্বীকার করেন না তা আগেই উল্লেখ করেছি, সুতরাং ভরতপূর্ব গ্রন্থ নারদীতে রাগের প্রচলন যে অচল হোয়ে থাকবে তাতে আর বৈচিত্র্য কি। কিন্তু শিকার নারদ স্পষ্ট করে দ্বিতীয় কণ্ঠিকার দ্বিতীয় শ্লোকে 'রাগ' শব্দটির উল্লেখ করেছেন এই মনোভাব নিয়ে যে, রাগের স্বরূপ তিনি ভালভাবে জানতেন এবং রাগের প্রচলনও ছিল অব্যাহত তদানীন্তন সমাজে। শুধু তাই নয়, চতুর্থ কণ্ঠিকার ৫ম শ্লোকেও শিকার গ্রামরাগদের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি লিখেছেন : "নিপততি মধ্যমরাগে তন্নিবাদং ষাড়বং বিজ্ঞাৎ"। এখানে মধ্যমরাগকে মধ্যমগ্রাম-রূপে ব্যাখ্যা করার কোন কারণ নাই। এ'ছাড়া দশম ও একাদশ শ্লোকে কৈশিক অথবা কৈশিকমধ্যম গ্রামরাগের নামোল্লেখ করা হয়েছে—“কৈশিকং ভাবয়িত্বা \* \* মধ্যমে গ্রাসন্তস্মাৎ কৈশিকমধ্যমঃ” এবং “কাকলির্দৃষ্টতে যত্র \* \* কশ্চপঃ কৈশিকং গ্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্”। টীকাকার ভট্টশোভাকর এ'দুটি শ্লোক সম্বন্ধে লিখেছেন : “\* \* তদা কৈশিকমধ্যমো গ্রামরাগো ভবতী মধ্যমগ্রামাত্মপন্নস্ত \* \* তদা মধ্যমগ্রামসম্ভবং কৈশিকং কশ্চপঞ্চবিরাহ, \* \*।” ঋষি কশ্চপ ছিলেন একজন বিচক্ষণ সঙ্গীতশাস্ত্রী। মতকও তাঁর বৃহদেন্দ্রীতে অনেকবার কশ্চপ বা কশ্চপের অভিযত উদ্ধৃত করেছেন—“কশ্চপেনাপ্যুক্তম্” (পৃ. ৮৭)। শিকার নারদ কশ্চপের নামোল্লেখ করায় একথা বুঝা যায় যে, কশ্চপ শিকার নারদের পূর্ববর্তী অথবা সমসাময়িক হোলেও বয়সে বড় গুণী।

শিকার নারদ নিম্নলিখিত শ্লোকগুলিতে ষড়্জগ্রাম, পঞ্চম, কৈশিক, মধ্যম, কৈশিকমধ্যম, মধ্যমগ্রাম ও সাধারিত এই সাতটি গ্রামরাগের নামোল্লেখ করেছেন। যেমন,

ইষং স্পৃষ্টো নিবাদন্ত গান্ধারশ্চাধিকো ভবেৎ।

ধৈবতঃ কল্পিতো যত্র ষড়্জগ্রামঃ তু নির্দিশেৎ ॥

অন্তরঃ স্বরসংযুক্তা কাকনির্ভজ দৃষ্টতে ।  
 তং তু সাধারিতং বিজ্ঞাৎ পঞ্চমস্বং তু কৈশিকম্ ॥  
 কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বৈঃ সমস্ততঃ ।  
 স্বরাং তু মধ্যমে জ্ঞাসন্তস্বাং কৈশিকমধ্যমঃ ॥  
 কাকনির্ভজতে যত্র প্রাধাত্যং পঞ্চমস্ত তু ।  
 কল্পপঃ কৈশিকং গ্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্ ॥\*

আচার্য শাকদেব সঙ্গীতরত্নাকরের রাগাধ্যায়ে এগুলিকে শুদ্ধরাগ তথা শুদ্ধগ্রামরাগ বলেছেন। যেমন,

শুদ্ধানিগীতিযোগেন রাগাঃ শুদ্ধানমো মতাঃ ।  
 ষড়্জগ্রামসমুৎপন্নঃ শুদ্ধকৈশিকমধ্যমঃ ।  
 শুদ্ধসাধারিতঃ ষড়্জগ্রামো গ্রামে তু মধ্যমে ॥  
 পঞ্চমো মধ্যমগ্রামঃ ষাড়বঃ শুদ্ধকৈশিকঃ ।  
 শুদ্ধা সংশ্লেষিতা \* \* \* ॥\*

টীকাকার সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন, ষড়্জগ্রাম থেকে শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও ষড়্জগ্রাম এই তিনটি এবং মধ্যমগ্রাম থেকে পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষাড়ব ও শুদ্ধকৈশিক এই চারটি, মোট সাতটি গ্রামরাগের সৃষ্টি হয়েছে।\* প্রকৃত পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে তাঁর ‘শ্রীমল্লক্যসংগীতম্’ গ্রন্থে এগুলিকে ষড়্জগ্রাম, মধ্যমগ্রাম, শুদ্ধকৈশিক, শুদ্ধপঞ্চম, শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও শুদ্ধষাড়ব নামে উল্লেখ করেছেন।\* মতঙ্গও তাঁর বৃহদ্বংশীতে ( পৃঃ ৮৭ ) পরোক্ষভাবে এই রাগ বা গ্রামরাগগুলির উল্লেখ করেছেন ভরতের প্রমাণবাক্যের নজির দিয়ে, যদিও বর্তমান সংস্করণের কোন নাট্যশাস্ত্রেই এই শ্লোকগুলিকে পাওয়া যায় না এবং তারি জন্তে মনে হয় নাট্যশাস্ত্রের বৃহৎ সংস্করণ একটা ছিল। মতঙ্গ বলেছেন : তথাচাহ ভরতঃ—

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ ।  
 গর্ভে সাধারিতশ্চৈবাবমর্শে \* \* তু পঞ্চমঃ ॥

৪। Cf. শিকাসঃগ্রহ ( কালী সং ), পৃঃ ৪০৯

৫। Cf. ‘সঙ্গীতরত্নাকর’, ২য় ভাগ ( আড়েরায় সং ), পৃঃ ৬-৭

৬। Cf. অধ্যাপক অর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায় : *Ragas and Raginis* (1948), pp 20-21.

৭। Cf. শ্রীমল্লক্যসঙ্গীতম্ ( ১৯৩৪ ), পরিশিষ্টম্, পৃঃ ১

সংহারে কৈশিকঃ প্রোক্তঃ পূর্ববদে তু বাডবঃ ।

চিহ্নস্তাট্টাশাক্তস্ত স্বস্তে কৈশিকমধ্যমঃ ।

সুতানান্‌ বিনিয়োগোহয়ং ব্রহ্মণা সমুদাহৃতঃ ।

এখানে ব্রহ্মার মতের উল্লেখ পাওয়া যায়, কেননা ব্রহ্মাও একজন বিচক্ষণ সঙ্গীতজ্ঞ এবং সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন। তবে বর্তমানে ব্রহ্মার রচিত কোন গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া দুঃস্থ। ব্রহ্মা শিক্ষাকার নারদ, কোহল, দত্তিল, ভরত, দুর্গাশক্তি ও মতঙ্গাদির চেয়ে প্রাচীন ও প্রামাণিক গুণী।

স্বর, গ্রাম ও মুহূর্নার পরিচয় দিতে গিয়ে নারদ শিক্ষায় উল্লেখ করেছেন,

সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মুহূর্নাশ্চেকবিশতিঃ ।

তানাএকোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্ ॥

স্বর সাতটি, গ্রাম তিনটি, মুহূর্না একুশটি ও একোনপঞ্চাশং তান আর এদের সমবেত রূপের নাম ‘স্বরমণ্ডল’। “সপ্ত স্বরাঃ” বলতে শিক্ষাকার নারদ প্রথমাদি বৈদিক সাত স্বরের কথা বলেন নি, তিনি বলেছেন “ষড়্‌জ্যশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো পঞ্চমস্তথা, পঞ্চমো ধৈবতশ্চৈব নিবাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ”। আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, নারদীশিকাকারের সময়েই শুধু নয়, তারো অনেক আগে থেকে বৈদিক সমাজে বেদগানের পাশাপাশি লৌকিক গানেরও প্রচলন ছিল এবং তার সুস্পষ্ট নিদর্শন অরণ্যোগেয়গান ও গ্রামেগেয়গানের অল্পশীলন থেকে পাওয়া যায়।

তিনটি গ্রামের পরিচয় দিয়ে নারদ বলেছেন,

ষড়্‌জমধ্যমগান্ধারাস্ত্রয়ো গ্রামাঃ প্রকীর্তিতাঃ ।

ভূর্লোকোজ্জায়তে ষড়্‌জো ভুবলোকাস্ত মধ্যমঃ ॥

স্বর্গোজ্জায়ত গান্ধারো নারদশ্চ মতঃ যথা ।

স্বররাগবিশেষণ গ্রামরাগো ইতি স্বভাভাঃ ॥

ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধার এই তিনটি গ্রাম এবং এই তিনটি গ্রামের প্রামাণ্য শিক্ষাকার নারদ স্বীকার করেছেন। কিন্তু তিনটির প্রচলন-স্থানের পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি অনেকটা পৌরাণিক মনোভাবের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন, পৃথিবীতে ষড়্‌জগ্রাম, ভুবলোকে মধ্যম ও স্বর্গলোকে গান্ধার-গ্রামের প্রচলন এবং এটাই নারদের অভিমত। অবশ্য ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বিচার করলে দেখা যায়, ভুবলোক তথা অন্তরীকলোক ও স্বর্গলোকের

অস্তিত্ব ও পৃথিবীতে, পৃথিবীর মাটিকে ছাড়িয়ে এক পুরাণ এবং দর্শনই অন্তরীক ও স্বর্গকে ভিন্ন ভিন্ন স্তরে প্রতিষ্ঠিত করেছে।

সে যাই হোক, একথা সত্য যে, শিক্ষাকার নারদের সময়ে গান্ধার-গ্রামের প্রচলন ছিল না, কিন্তু গান্ধারগ্রামের স্বরূপ ও পরিচয় তিনি বিশেষভাবে জানতেন, কেননা পনেরটী তান যে গান্ধারগ্রামের আশ্রিত—“তানান্ পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামমাশ্রিতান্” এই প্রসঙ্গের তিনি উল্লেখ করেছেন। তবে গান্ধারগ্রাম যে কেন পৃথিবী থেকে নির্বাসিত হোয়ে স্বর্গলোকে পূজা পেলো তার কোন কারণসম্বন্ধ আর্জি তিনি পেশ করেন নি। আমাদের মনে হয়, নারদের সময়ে বড়্জগ্রামের মতন মধ্যমগ্রামেরও প্রচলন ছিল, কেননা তিনি এই দুটী গ্রামের স্বরসম্মিলনের পরিচয় দিয়েছেন। বর্তমান সমাজে মধ্যমগ্রামেরও প্রচলন নেই, আর কেন নেই তার কোন ইতিহাসও ঠিকভাবে আমাদের জানা নেই।

নারদীশিক্ষাকারের পর দত্তিল, ভরত, মতঙ্গ, মকরন্দকার নারদ,<sup>৮</sup> শার্ঙ্গদেব এঁরা সকলেই বড়্জ ও মধ্যম গ্রামদুটির অস্তিত্ব মেনেছেন। তবে দত্তিল স্বীকার করেছেন : “কেচিদ্ গান্ধারমপ্যাহঃ সনেহোপলভাতে”—কোন কোন শুণী গান্ধারগ্রামের কথা বলেছেন, কিন্তু পৃথিবীলোকে সে গ্রামের প্রচলন নেই। মতঙ্গ তাঁর বৃহদেদীতে “বড়্জমধ্যমসংজ্ঞৌ তু ধৌ গ্রামৌ বিশ্বতোঁ কিল” প্রভৃতি কথার উল্লেখ করলেও গান্ধারগ্রামের কিন্তু নামোল্লেখ করেছেন—“গান্ধারং নারদো ব্রতে”। মতঙ্গ নারদের ওপর আবার দায়িত্ব চাপিয়ে বলেছেন “সতু মর্ত্যৈর্ন গীয়তে”।

গ্রামের সৃষ্টি-কাহিনীর উল্লেখ করতে গিয়ে মতঙ্গ বলেছেন—“সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ”—সামবেদ থেকে স্বরের সৃষ্টি হয়েছে, আর সেই স্বর অথবা স্বরসম্মিলন থেকে গ্রামের উৎপত্তি—“স্বরভো গ্রামসম্ভবঃ”। কিন্তু মতঙ্গের এই উক্তি ও স্বীকৃতি কতটুকু সমীচীন তা বিচারের বিষয়। সামবেদ থেকে স্বরের উৎপত্তি না হোলেও সামবেদে তথা সামগানে সাতস্বরের ব্যবহার হোত ও সেই সাত স্বর বৈদিক প্রথমাদি, লৌকিক বড়্জাদি নয়। যদি বলা যায়, বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বরকে অম্লসরণ ক’রেই লৌকিক বড়্জাদি

৮। মকরন্দকার নারদ শিক্ষাকার নারদ থেকে ভিন্ন ব্যক্তি, এ’সম্বন্ধে আররা এ’গ্রহের প্রথম পরিশিষ্টে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছি।

শাতটী স্বরের সৃষ্টি হয়েছিল, কিন্তু তাও সত্য নয়, কেননা এই দুটী জ্যেষ্ঠ স্বরের প্রচলন বৈদিক সমাজে পাশাপাশি ছিল। তারপর গ্রামে স্বরসন্নিবেশের প্রসঙ্গে একথা স্বীকার্য যে, বৈদিক ও লৌকিক এই উভয় জ্যেষ্ঠ স্বরই গ্রামের মধ্যে সন্নিবেশিত থাকত, কাজেই মতঙ্গের “সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ স্বরেভ্যো গ্রামসম্ভবাঃ” শ্লোকটিটির বিষয়ে আরো অধিক গবেষণার প্রয়োজন এবং সে-সম্বন্ধে সুদীর্ঘ আলোচনারও দরকার।

দন্তিল ও নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের কথাকে এখানে আমরা বাদ দিয়েছি। ভরত দন্তিলের সমাজে বাস ক’রে অথবা তাঁর ভাবধারার মধ্যে পরিবর্তিত হোয়েও গাঙ্গারগ্রামের কোন নামোল্লেখ করেন নি, বরং তিনি স্পষ্টভাবে বলছেন—“অথ দ্বৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি” (নাট্য শাং ২৮।২২)। তাই এই দুটী গ্রামের মাত্র ঋতি এবং মুহূর্নারই তিনি পরিচয় দিয়েছেন। অবশ্য ভরতভ্রমর সকল গ্রন্থকার ভরতের প্রভাবকে এড়িয়ে উঠতে পারেন নি। এ’দিক থেকে পরবর্তী গ্রন্থকার শঙ্ক’দেবের ও তৎপরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীদের কথা ছেড়ে দিলে মকরন্দকার নারদের স্বকীয়তা ও স্বাধীন মনোবৃত্তির কথাই সেজন্তে আমাদের মনে পড়ে। মকরন্দকার নারদ ৭ম থেকে ১১শ শতাব্দীর ভেতরকার সঙ্গীতগুণী। তিনি গ্রামের পরিচয় দিয়েছেন—“গ্রামঃ স্বরসমূহঃ স্ত্রাং” বোলে। ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্গার এই তিনটি গ্রামের তিনি বিজ্ঞত পরিচয় দিয়াছেন, অথচ তাঁর সময়ে গাঙ্গারগ্রামের প্রচলন না থাকলেও তার পরিচিতি দানে তিনি কার্পণ্যবোধ করেন নি। তাই এদিক থেকে আমরা তাঁর উদারতার কাছে কৃতজ্ঞ এবং ঐতিহাসিকেরাও তাঁর কাছে ঋণী থাকবেন।

মুহূর্না, তান, জাতি ও জাত্যাংশযুক্ত স্বরসমূহকে ‘গ্রাম’ বলে। যে স্বরগুলিতে পঞ্চম নিজের তৃতীয় ঋতিতে বিশ্রান্ত অর্থাৎ বিকৃত হয় তার নাম ‘মধ্যমগ্রাম’ এবং যে স্বরগুলির ভেতর পঞ্চম নিজের চতুর্থ ঋতিতে অবস্থিত অর্থাৎ অবিকৃত থাকে তাকে ‘ষড়্জগ্রাম’ বলে।

সঙ্গীতদর্পণে পণ্ডিত দামোদর (খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দী) উল্লেখ করেছেন যে, স্বরগুলির মধ্যে ধৈবত ত্রিশ্রুতিক বা অবিকৃত থাকলে ষড়্জগ্রাম ও ধৈবত চারশ্রুতিক বা অবিকৃত থাকলে মধ্যমগ্রাম হয়, অথবা পঞ্চম যখন নিজের চারশ্রুতির ওপর অবিকৃত ও স্থির থাকে তখন ঐ সপ্তককে ‘ষড়্জগ্রাম’ এবং যখন ঐ পঞ্চম তিনশ্রুতির ওপর থাকে তখন ‘মধ্যমগ্রাম’ হয়—(১) “যষা



ধ্বজীকৃষ্ণিঃ বড়্জে মধ্যমে তু চতুঃশ্রুতিঃ"; (২) "বড়্জগ্রামঃ পঞ্চমে  
ষট্চতুর্ধশ্রুতিসংস্থিতে, বোপান্ত্যশ্রুতিসংস্থেহস্মিন্ মধ্যমগ্রাম ইত্যতে"। স্বরসমূহের  
মধ্যে গান্ধার ঋষভের অস্তিম ও মধ্যমের আদিশ্রুতি গ্রহণ ক'রে চারশ্রুতি-  
সম্পন্ন এবং ধৈবত পঞ্চমের শেষশ্রুতি ও নিষাদ ধৈবতের অস্তিম ও বড়্জের  
আদিশ্রুতি গ্রহণ ক'রে বিকৃত হোলে 'গান্ধারগ্রাম' হয়। দস্তিলের মতে,  
মধ্যমগ্রামে পঞ্চম, বড়্জগ্রামে ধৈবত ও উভয়গ্রামে মধ্যমস্বরের বিকাশ  
থাকে—"পঞ্চমঃ মধ্যমগ্রামে বড়্জগ্রামে তু ধৈবতম্, অলোপিনং বিজানীয়াৎ  
সর্বত্রৈব তু মধ্যমম্"। মতঙ্গ বলেছেন, স্বর, শ্রুতি, মুছনা, জাতিরাগ  
বা রাগ এগুলিকে ব্যবস্থাপন করার জন্তে গ্রামের প্রয়োজন হয়।\*

মকরন্দকার নারদ উল্লেখ করেছেন,

ষড়্জমধ্যমগান্ধারগ্রামত্রয়মুদাহৃতম্।

ষড়্জশ্চ মধ্যমশ্চৈব চৈতৌ ভূমৌ প্রকল্পিতৌ ॥

ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার এই তিনগ্রাম; এদের মধ্যে ষড়্জ ও মধ্যম 'ভূমৌ'—  
পৃথিবীলোকে এবং "স্বর্গলোকেহপি গান্ধারঃ"—স্বর্গলোকে গান্ধারগ্রামের  
প্রচলন। 'ভক্তিরত্নাকর' গ্রন্থে (খৃষ্টীয় ১৬শ-১৭শ শতাব্দী) প্রকল্পে নবহরি  
চক্রবর্তী তিনগ্রাম সম্বন্ধে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত ক'রে বলেছেন,

গ্রামঃ স্বরাণামতিস্বস্বভাবং, সংজোযনং স্থানকুলং ত্রিধা সঃ।

ষড়্জস্তথা মধ্যম এব ভূম্যাং গান্ধারনামা কিল দেবলোকে ॥<sup>১০</sup>

পৃথিবীতে মানুষ্যের সমাজে ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম এবং দেবলোকে গান্ধারগ্রামের  
অনুশীলন হোত। এখানে "সংজোযনং স্থানকুলং ত্রিধা সঃ" শব্দগুলি বিশেষ  
অর্থের বোধক। এই শব্দগুলির অর্থ স্থান ও শ্রেণীভেদে তিনরকম, অথবা  
তিনটি গ্রামের 'সংজোযনং' বা প্রয়োগ হোত স্থান ও কুলভেদে। 'স্থান' যেমন  
পৃথিবী ও স্বর্গলোক তথা মনুষ্য ও দেবলোক, এবং 'কুল'—দেব, মনুষ্য ও গন্ধর্ব

২। গান্ধারগ্রাম সম্বন্ধে আলোচনা দ্রষ্টব্য :

(ক) A. H. Fox-Strangways : *The Gandhara-grama*, Journal of the  
Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935, pp.  
687—696.

(খ) M. S. Ramaswami Aiyar : *The Question of Gramas*, JRS  
for Great Britain and Ireland, 1936, pp. 629—640

১০। 'ভক্তিরত্নাকর' (গৌড়ির বিশদ সং), পৃ. ২৪০

অথবা দেবতা, যজ্ঞ ও যক্ষকিয়রাহি। যেযদূতের চাঁকায় মল্লিনাথ ঠিক এভাবেই এদের অর্থপ্রকাশ করেছেন,

যড়্জমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি যানবাঃ ।

ন তু গান্ধারনামানং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ ॥<sup>১১</sup>

পৃথিবীতে যজ্ঞসমাজে যড়্জ ও মধ্যমগ্রামের প্রচলন এবং গান্ধারগ্রাম একমাত্র দেবযোনি তথা গন্ধর্ব, যক্ষ ও কিয়রাদি অশুশীলন করতো। তবে কি জানি কেন, শাস্ত্রকারেরা যড়্জগ্রামকেই উত্তম বলেছেন—“যড়্জগ্রামস্তিবৃত্তমঃ”। শাক্‌দেব বলেছেন—“যড়্জঃ প্রধানমাত্ত্বাদ্” (সঙ্গীতরত্নাকর ১৪৬)। তিন গ্রামেরই মুছ'না ও তান কল্পিত হয়েছে। নারদীশিকায় তিনগ্রামের মুছ'না সম্বন্ধে বলতে গিয়ে নারদ মুছ'নাগুলিকেও কুল ও শ্রেণী হিসাবে ভাগ করেছেন। তিনি বলেছেন,

উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমুছ'নাঃ ॥

পিতৃণাং মুছ'না সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ ।

ঋষীণাং মুছ'নাঃ সপ্ত যান্তিমা লৌকিকাঃ স্মৃতাঃ ॥<sup>১২</sup>

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর এদের চাঁকায় উল্লেখ করেছেন : “সপ্তউত্তরমদ্রাভিকৃদ্-গতাহবক্রান্তা-সৌবীরা-রুগ্গকা-উত্তরায়তা-রজনীতি যড়্জাদিস্বরগতাঃ সপ্তঋষি-সম্বন্ধিগ্-উক্তাঃ দেবমুছ'নানাং গন্ধর্বা অমুযায়িনঃ, পিতৃমুছ'নানাং তু যক্ষাঃ, ঋষিমুছ'নানাং মমুয়া ইত্যাহ”।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে, বংশ বা কুল ও শ্রেণী হিসাবে মুছ'নাগুলির ব্যবহার হোত। মুছ'নাগুলি গ্রামকে আশ্রয় ক'রেই বিকাশ লাভ করতো, সুতরাং কুল ও শ্রেণী হিসাবে তিনগ্রামের ব্যবহারভেদও ছিল। তান সম্বন্ধেও তাই।

মুছ'না ও গান্ধারগ্রাম-সম্পর্কে আমাদের মনে পড়ে যেযদূতে উত্তরমেঘ সম্বন্ধে যেখানে বিয়োগবিবহবিধুরা যক্ষপত্নী যক্ষের প্রত্যাগমনকে সার্থক করার জন্তে নাম ও গোত্রাঙ্কিত মুছ'নার আলাপ করতে উদ্বৃত্ত হয়েছিলেন বীণার তারগুলিতে বন্ধারের অহরণ তুলে। সেই মুছ'নার প্রয়োগ হোত সম্ভবতঃ আভিচারিক ব্যাপারে, কেননা বীণার তন্ত্রীগুলিতে সেই মুছ'নার জাল বুনাই যক্ষিনী যক্ষকে

১১। ‘যেযদূত’ (পূনা সং, অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক-সম্পাদিত, ১৯১৬), পৃ ৫২

১২। ‘লিকাসংগ্রহঃ’ (কাশী সংস্করণ), পৃ ৪০০

আজ্ঞার কর্ত্তে মনস্থ করেছিলেন। কিন্তু কামনা তাঁর বিকল হয়েছিল আভি-ভীষ্ম ব্যাকুলতা ও দুঃখের জন্তে। যক্ষপত্নীর চোখের জল সিক্ত করেছিল বীণার তারগুলিকে, মুছনা পেয়েছিল বাধা স্বকৃত ক'রে নিজেকে প্রকাশ করতে, কাজেই আভিচারিক উদ্দেশ্য হয়েছিল নিষ্ফল। টীকাকার মল্লিনাথ আরো চমৎকারভাবে বলেছেন যে, আভিচারিক মুছনাটা নাকি স্থাপিত হয়েছিল বন্ধ ও গন্ধর্বদের ব্যবহৃত গান্ধারগ্রামে। অবশ্য গান্ধারগ্রামে মুছনার প্রয়োগ-কারিগ্গীও ছিলেন যক্ষপত্নী, তিনি সাধারণ মহুস্তমাজের নারী নন। মনে হয়, অমর কবি কালিদাস তাই মেঘদূতের উত্তরমেঘে (২১ শ্লোক) এই রূপক ঘটনাটী এভাবে বর্ণনা করেছেন,

উৎসজ্ঞে বা মলিনবসনে সৌম্য নিক্ষিপ্য বীণাং

মদ্যোগোত্রাঙ্কং বিরচিতপদং গেয়মুদগাতুকাম্য।

তত্ত্বীরার্জা নয়নসলিলৈঃ সারয়িত্বা কথংচি—

ভূয়ো ভূয়ঃ স্বয়মধিকৃতাং মুছনাং বিস্মরন্তী ॥

মল্লিনাথ টীকায় উল্লেখ করেছেন : “হে সৌম্য সাধো। মলিনবসনে।\* \* উৎসজ্ঞ উরৌ বীণাং নিক্ষিপ্য। মম গোত্রং নামাঙ্কশ্চিহ্নং যশ্চিঃস্তম্ভদ্যোগোত্রাঙ্কং মল্লীয়াঙ্কং যথা তথা। ‘গোত্রং নাম্বি কুলেহচলে’ ইত্যমরঃ। বিরচিতানি পদানি যন্ত তত্ত্বথোক্তং গেয়ং গানাহং প্রবন্ধাদি।\* \* দেবযোনিদ্বাদ-গান্ধারগ্রামেণ গাতুকাম্যেত্যর্থঃ। তত্কৃতম্—‘ষড্জমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ। নতু গান্ধারনামানং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ’ ইতি ॥ তথা নয়নসলিলৈঃ প্রিয়তমস্বত্বিজনিতৈরশ্রুভিরাত্রাং তত্ত্বীং কথংচিৎকৃচ্ছ্রেণ সারয়িত্বা। আর্জিহাপহরণায় করণে প্রসুজ্যাগ্ৰথা কণনাসংভবাদিতি ভাবঃ। ভূয়োভূয়ঃ পুনঃ পুনঃ স্বয়মাস্বনা কৃতামপি। বিস্মরণানর্হামগীত্যর্থঃ। মুছনাং স্বরারোহাবরোহক্রমম্। ‘স্বরাণাং স্থাপনাঃ সাত্তা মুছনাঃ সপ্ত সপ্ত হি’ ইতি—সঙ্গীতবদ্বাকরে। বিস্মরন্তী বা।\* \* বিস্মরণং চাত্ত দমিতগুণস্বত্বিজনিত-মুছাবশাদেব। তথা চ রসরত্নাকরে—“বিরোগাযোগ্যোবিরিষ্টগুণানাং কীর্ত্তনাস্বতেঃ। সাক্ষাৎকারোহথবা মুছাব দশধা জায়তে তথা” ইতি ॥ মৎসাদৃশ-মিত্যাদিনা মনঃসঙ্গাহবৃত্তিঃ স্মৃতিতাম্”।<sup>১০</sup>

টীকাকার মল্লিকনাথের অন্ত্যায় শাস্ত্রের মতন সঙ্গীতশাস্ত্রেও যথেষ্ট ব্যুৎপত্তি

ছিল, কেননা সঙ্গীতরসিকর থেকে তিনি মুছ'নার পরিচয় দিয়েছেন।  
উত্তরমেঘের এই ২১ শ্লোকেই কেবল “দেবযোনিদ্বাদ্গাঙ্গারগ্রামেণ গাভু  
কামেত্যর্থঃ”—‘দেবযোনিদের পক্ষে গাঙ্গারগ্রাম গানের প্রশস্ত’ বলেন নি,  
তিনি ৭৭ শ্লোকের টীকায়ও একথা উল্লেখ করেছেন। কবি কালিদাসের “রক্তকষ্ঠৈ-  
রুদগায়ন্তী ধনপতি যক্ষঃ কিমরৈবজ সাধম্” শ্লোকাংশের টীকায় যক্ষিনাথ  
লিখেছেন—“রক্তো মধুরঃ কষ্ঠঃ কষ্ঠধনির্ষেবাং তে তৈঃ স্তম্বরকষ্ঠধনি-  
ভিধনপতিযণঃ কুবেরকীৰ্ত্তিমুদগায়ন্তিরুদৈর্গায়নশীলৈঃ। দেবগানস্ত গাঙ্গার-  
গ্রামজ্ঞাত্বাতরং গায়ন্তিরিত্যর্থঃ। কিমরৈঃ সাধং সহ।”<sup>১৪</sup> হুমিষ্ট কষ্ঠযুক্ত  
কিমরেরা ধনপতি যক্ষরাজ কুবেরের দেবগান-রূপ যশোগান করেছিলেন  
গাঙ্গারগ্রামে। সেখানে গাঙ্গারগ্রামে যে মুছ'না বা মুছ'নাসমূহ ব্যবহৃত  
হয়েছিল তা বা সেগুলি আভিচারিক উদ্দেশ্য নয়, পরন্তু আভ্যুদয়িক ব্যাপারে।  
সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে, গাঙ্গারগ্রামে মুছ'নাগুলি ব্যবহৃত হোত আভিচারিক  
ও আভ্যুদয়িক এই উভয় উদ্দেশ্যেই। তিনগ্রামের তানের বেলায়ও তাই।  
নারদ সঙ্গীতমকরন্দে “পূর্ণরাগাঃ প্রগীয়তে” বোলে পূর্ণতানগুলিকে আবু,  
ধন, যশ, বুদ্ধি, ধনধাত্ত লাভ-রূপ আভ্যুদয়িক উদ্দেশ্যে প্রয়োগের কথা উল্লেখ  
করেছেন। তেমনি “ষাড়বেন প্রগাতব্যঃ” শ্লোকে আভিচারিক ব্যবহার  
ব্যাধীনাশ, শত্রুনাশ প্রভৃতি ও “ঔড়বেন প্রগাতব্যঃ” শ্লোকে আভ্যুদয়িক  
প্রয়োগ শাস্তিকর্মের উদ্দেশ্যে বলেছেন।<sup>১৫</sup> বৈষ্ণব-কবি নরহরি ঠাকুর  
‘ভক্তিরসিকার’ গ্রন্থেও উল্লেখ করেছেন,

তথাহি কোহলীয়ে—

আয়ুধর্মো যশঃকীৰ্ত্তিবৃদ্ধিসৌখ্যধনানি চ।

রাজ্যাভিবৃদ্ধিসন্তানং পূর্ণরাগেষু জায়ন্তে ॥

\* \* \*

সংগ্রামে বীরতা রূপলাবণ্যগুণকীর্তনম্।

গানে ষাড়বরাগাণাং গদিতং পূর্বস্মরিভিঃ ॥

১৪। ‘মেঘদূত’ (পূনা সং, অধ্যাপক কাশীনাথ বাণু পাঠক, ১৯১৬), পৃ ৪৪

১৫। ‘সঙ্গীতমকরন্দ’ (বরোদা সং), ৮০—৮৩

ব্যাখিনাশে শক্রনাশে ভয়শোকবিনাশনে ।

ঔড়বাস্ত প্রগাতব্য গ্রহশাস্ত্যর্থকর্মণি ।\*

কোহল ও মকরন্দকার নারদের এই বর্ণনাগুলি প্রায় সমান। কোহল নাট্য-শাস্ত্রকার ভরতেরও পূর্ববর্তী গ্রন্থকার। মকরন্দকার নারদ, পুরাণকারগণ ও শাক্তদেব সম্ভবতঃ কোহলের কাছে এই ধারণার জন্মে ধনী। পরে বিদ্যুতভাবে আমরা মকরন্দ, পুরাণাদি ও রত্নাকর থেকে তানগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করব।

এক্সণে মুর্ছনা ও গান্ধারগ্রাম সম্বন্ধে টীকাকার মল্লিনাথ কল্পনার আশ্রয় নিয়ে ষা বলেছেন তা প্রণিধানযোগ্য। কবি কালিদাস কিন্তু নিজে গান্ধারগ্রাম সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি, তবে ৭৬ শ্লোকে গানকে এবং ২১ শ্লোকে বীণার মুর্ছনাকে কিয়দ ও যক্ষপত্নীকে অথবা গন্ধর্ব প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন। ‘মেঘদূত’ কাব্যগ্রন্থখানি যক্ষ ও যক্ষপত্নীকে নিয়েই রচিত। উত্তরমেঘে ২১ শ্লোকটি “নিক্শিপ্য বীণাং মদগোত্রাক বিরচিতপদং গেয়মুদগাতুকামা, \* \* স্বয়মধিকৃতাম্ মুর্ছনাং” কথাগুলিতে একটি গোপন রহস্ত যেন লুকোনো আছে বোলে মনে হয়। নিজের বিরচিত গোত্র ও নামাক্তিত মুর্ছনাসহ পদ, গান এবং মুর্ছনা (ক) “বিরচিতপদং”, (খ) “স্বয়মধিকৃতাম্ তথা আশ্রয়প্রস্তুতাম্ মুর্ছনাম্” যক্ষপত্নী গান করতে উত্ততা হয়েছিলেন, কিন্তু পাবেন নি, কেননা অতিপ্রিয় পতীর গুণাবলীজড়িত স্মৃতি তাঁর মনে পড়ায় তিনি হৃৎথে ও শোকে বিহ্বলা ও মুর্ছিতা হোয়ে পড়েছিলেন (“দয়িতগুণ-স্মৃতিজনিতমুর্ছাবশাদেব”—মল্লিনাথ)। তবে আগেই বলেছি যে, ঐ মুর্ছনা ও গানের প্রয়োগের পিছনে যক্ষপত্নীর কোন গোপন অভিপ্রায় ছিল এবং সে অভিপ্রায় সম্বন্ধে কবি নিজে কোন কথা না বোলেও মনে হয় যক্ষপত্নীর মনের কোনে এই বাসনাই লুকোনো ছিল যে, গোত্র ও নামাক্তিত গানের পদ (কথা) ও মুর্ছনার প্রয়োগে প্রিয়পতি যক্ষরাজ নিশ্চয়ই তাঁর প্রিয়তমাকে স্মরণ করবেন এবং বারংবার মুর্ছনা-প্রয়োগের ফলে তাঁর গৃহ-প্রত্যাগমণের আশা আরো তীব্র হোয়ে উঠবে। তীব্র ইচ্ছা হোলেই কোন-না-কোন একটি উপায়ের পথ আবিস্কৃত হয়। এই কল্পনার ছবিই বোধহয় যক্ষপত্নীকে গোত্র ও নামপুটিত গান করার প্রেরণা যুগিয়েছিল। একথা অবশ্য টীকাকার মল্লিনাথই কল্পনা-চক্ষে দেখে বর্ণনা করেছেন, কবি কালিদাস বা উত্তরমেঘের

নারক যক্ষ ও নায়িকা যক্ষী প্রকৃতপক্ষে কোন কথাই বলেন নি। তবে গান্ধর্বগান গন্ধর্ব কিম্বদন্তি প্রভৃতি জাতিদের অত্যন্ত প্রিয় ছিল, গান্ধারগ্রামকেও তাঁরা ভালবাসতেন, গান্ধারগ্রামকে আশ্রয় ক'রে তাই যক্ষ ও গন্ধর্বেরা বিভিন্ন তান ও মুহূর্ণার প্রয়োগে গান করতেন। সঙ্গীতশাস্ত্রজ্ঞানী ও তত্ত্ববিদ টীকাকার মল্লিনাথ সে কথা জানতেন এবং জানতেন বোলেই ৭৬ শ্লোকের “রক্ত-কর্ণৈরুদগায়ন্তিঃ” প্রভৃতি এবং ৯১ শ্লোকের “উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে” কথাগুলির ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে দেবগান অথবা দেবযোনিদের গানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের যোগসূত্র রচনা করেছেন—(“দেবগানস্ত গান্ধারগ্রামত্বাস্তারতবঃ গায়ন্তিঃ”। ৭৬ শ্লোঃ ; এবং “দেবযোনিত্বাদ্গান্ধারগ্রামেণ গাতুকম্”। ৯১ শ্লোঃ)। আগেই আমরা উল্লেখ করেছি যে, ৮৬ শ্লোকে গানের প্রয়োগ ছিল আভ্যুদয়িক এবং ৯১ শ্লোকে গান ও মুহূর্ণার প্রয়োগ ছিল আভিচারিক ব্যাপারে। গানে ও মুহূর্ণায় নাম ও গোত্রকে পুটিত (অঙ্কিত) করা তান্ত্রিক আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক এই উভয় ক্রিয়ারই অপরিহার্য নিয়ম। কিন্তু তাই বোলে অমর কবি কালিদাসের এ’দুটি শ্লোক ও মল্লিনাথের মন্তব্য থেকে সিদ্ধান্ত করা মোটেই যুক্তিযুক্ত কারণ হবে না যে, কেবল গান্ধারগ্রামেরই প্রয়োগ হোত আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক ব্যাপারে, এবং যক্ষ কিম্বদন্তি ও গন্ধর্বদের কাছে গান্ধারগ্রামের প্রয়োগ একচেটিয়া থাকায় গান্ধারগ্রাম ও তার অমুশীলন পৃথিবী থেকে চিরদিনের জন্তে লুপ্ত হয়েছিল। আমরা আগেও উল্লেখ করেছি ও পরে আরো বিস্তৃতভাবে অমুশীলন করার চেষ্টা করব যে, গান্ধারগ্রাম ছাড়াও বড়জ ও মধ্যমগ্রামের মুহূর্ণা ও বিভিন্ন জাতির তানগুলি আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক এই উভয় উদ্দেশ্যে গানে ব্যবহৃত হোত, অথচ অজ্ঞাত কোন কারণে মধ্যমগ্রামের বিলোপ হোলেও অতি উৎকৃষ্ট বড়জগ্রামের অমুশীলন অক্ষত শরীরেই এখনো-পর্যন্ত মনুগ্রন্থসমাজে বর্তমান আছে।

গান্ধার এবং অত্র দুটি গ্রাম-সম্বন্ধে সঙ্গীতমকরনে<sup>১৭</sup> নারদ একটা সুন্দর যুক্তির অবতারণা করেছেন। তিনি দুটি শ্লোকের মাধ্যমে গান্ধারগ্রামের ঋতির পরিচয়ও দিয়েছেন। ঋতি সাতটি স্বরের আন্তর ব্যবধানের নির্দেশক। সাতটি স্বরের মধ্যে ঋতিস্থানের সংস্থানে ও পরিবর্তনে তিনটি গ্রামের রূপ সৃষ্টি হয়। বড়জ, মধ্যম ও গান্ধার-গ্রাম তিনটির ঋতিসংস্থান যেমন,

১৭। সঙ্গীতমকরন ( বরোদা গাইকোয়াড্, ৮৭ ) ১।৫৪-৫৫

## (১) বড়জগ্রাম—

স.....	৪
রি.....	৩
গ.....	২
ম.....	৪
প.....	৪
ধ.....	৩
নি.....	২

এই স্বর-সংস্থান বর্তমান হিন্দুস্থানী-  
সঙ্গীতের বিলাবল ও দক্ষিণ-ভারতীয়  
কর্ণাটী-সঙ্গীতের শংকরাভরণম্ রাগ-  
রূপের সমান।

## (২) মাধ্যমগ্রাম—

স.....	৪
রি.....	৩
গ.....	২
ম.....	৪
প.....	৩
ধ.....	৪
নি.....	২

## (৩) গাঙ্কারগ্রাম—

স.....	৩
রি.....	২
গ.....	৪
ম.....	৩
প.....	৩
ধ.....	৩
নি.....	৪

অর্থাৎ বড়জগ্রামে স্রুতি =	৪	৩	২	৪	৪	৩	২ = ২২
মাধ্যমগ্রামে " =	৪	৩	২	৪	৩	৪	২ = ২২
গাঙ্কারগ্রামে " =	৩	২	৪	৩	৩	৩	৪ = ২২

নাবদ উল্লেখ করেছেন ( ১।৫৬ ),

প্রবর্তকঃ স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মহীতলে।

গাঙ্কারঃ ঐশ্বতে নিত্যং জরামরণবর্জিতঃ ॥

গাঙ্কারগ্রামের মহিমা অতুলনীয়, তা নিত্য ও শাস্ত এবং সেই গাঙ্কারগ্রামকে  
আশ্রয় করলে সাধকশিল্পী মৃত্যুকে অতিক্রম করেন, অথবা গাঙ্কারগ্রামে যেভাবে  
স্বরের সংস্থান আছে তার আলাপে ও অনুশীলনে সাধক অমৃতত্ব লাভ করেন,  
আর একত্রেই বোধহয় পরবর্তীকালে গাঙ্কারগ্রামের স্থান স্বর্গলোকে নির্দিষ্ট হয়েছে।

গাঙ্কারগ্রামের প্রসঙ্গে বায়ুপুরাণের কথা বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বায়ুপুরাণ  
৫ম খৃষ্টাব্দে ( 5th Century A. D. ) সংকলিত। ঐক্বেয় ডাঃ ডাণ্ডায়কর

প্রভৃতির মতে ৮ম শৃষ্টাব্দে (8th Century A. D.) রচিত; হুত্বাং বায়ুপুরাণকে সঙ্গীতমকরন্ধের সমসাময়িক ধরা যেতে পারে। মকরন্দকারের মতন বায়ুপুরাণকারও গান্ধারগ্রামের ঋতি অলঙ্কার প্রভৃতির কথা উল্লেখ করেছেন। বায়ুপুরাণে (৮৬।৩৬), আছে

সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামো মুহূর্নাস্ত্বেকবিংশতিঃ ।

তিনগ্রামের পরিচয়ও পুরাণকার দিয়েছেন, অথচ পূর্ববর্তী নাট্যশাস্ত্রকার ভরত গান্ধারগ্রামের নামোল্লেখ করেন নি, তাই কোন কোন ঐতিহাসিক নাট্যশাস্ত্রকে গুপ্ত অথবা মৌর্যযুগে রচিত বলেন। কিন্তু তাঁদের সিদ্ধান্ত সমীচীন কিনা বিচক্ষণ ঐতিহাসিকেরাই আবার বিচার করবেন।

বায়ুপুরাণকার (৮৬।৪১-৪২) বড়জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের তানের পদ্ধতি দিয়েছেন,

গান্ধারগ্রামিকাংশাগ্গান্ধী কীর্ত্যমানাগ্রিবোধত ।

আগ্নিষ্টোমিকমাগ্গস্ত্ব দ্বিতীয়ঃ বাজ্রপেয়িকম্ ॥

তৃতীয়ঃ পৌণ্ড্রকং প্রোক্তং চতুর্থং চাহম্মেধিকম্ ।

পঞ্চমং রাজসূয়ঞ্চ ষষ্ঠঞ্চক্রস্ববর্ণকম্ ॥

সপ্তমং গোসবং নাম মহাবৃষ্টিকমষ্টমম্ ।

ত্রয়দানঞ্চ নবমং প্রাজাপত্যমনস্তরম্ ॥

নাগপক্ষাশ্রয়ং বিজ্ঞানোগাতরঞ্চ তথৈব চ ।

হয়ক্রান্তং মৃগক্রান্তং বিষ্ণুক্রান্তং মনোহরম্ ॥

সূর্যক্রান্তং বরেন্যঞ্চ মন্তুকোকিলবাদিনম্ ।

সাবিত্রমর্কসাবিত্রম্ সর্বতোভদ্রমেব চ ॥

স্ববর্ণঞ্চ সূতঙ্গঞ্চ বিষ্ণুর্বেষ্ণুবরাবৃত্তৌ ।

সাগরং বিজয়ৈঞ্চৈব সর্বভূতমনোহরম্ ॥

হংসং জ্যেষ্ঠং বিজানীমস্তম্বুরুপ্রিয়মেব চ ।

মনোহরমঘাত্র্যঞ্চ গন্ধর্বাহুগতঞ্চ যঃ ॥

অলম্বুষ্টেষ্ঠ তথা নারদপ্রিয় এব চ ।

কথিতো ভীমসেনেন নাগরাণাং ষথা প্রিয়ঃ ॥

বিকলোপনীতবিনতা শ্রীরাথো ভার্গবপ্রিয়ঃ ।

অভিরম্যন্ত শুক্রশ্চ পুণ্যঃ পুণ্যারকঃ স্মৃতঃ ॥



আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক, পৌণ্ড্রিক, আখমেধিক, রাজসুয়, চক্রস্বৰ্ণক, গোসব, মহাবৃষ্টিক, ব্রহ্মদান, প্রাজাপত্য, নাগপক্ষাঙ্গয়, গোভর, হয়ক্রান্ত, যুগক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত, যন্ত কোকিলের স্বরের মতন মনোরম, সূর্যক্রান্ত, সার্বিক, অর্কসার্বিক, সর্বতোভদ্র, সূর্য, সূতন্ত্র, বিষ্ণু, বৈষ্ণব, সাগর, সর্বভূতের মনোরম বিজয়, তুষ্ণুরপ্রিয় হংস, অলম্ব্য নারদাদি গন্ধর্বগণের প্রিয় ও ভীমসেন কর্তৃক প্রশংসিত অঘাত্রা, বিকল, উপনীত, বিনত, ভার্গবের প্রিয় স্ত্রী, শুক্র ও পুণ্যপ্রদ পুণ্যারক, অভিরম্যা এগুলি ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের তান।

এ'ছাড়া বায়ুপুরাণে কতকগুলি মুছ'নার নাম পাওয়া যায় যেগুলি সম্ভবত আভিচারিক কার্যের জন্তে প্রযুক্ত হোত, যেমন যাক্ষিকা, অহি, শকুন্তক, মন্দিনী, অশ্বক্রান্তা প্রভৃতি। মাতুলিক ও আভ্যাদয়িক কতকগুলি মুছ'নার নামও পাওয়া যায়, যেমন গান্ধার বা গান্ধারী, উত্তরগান্ধারী, ষড়্জাখ্যা, দিব্যা, আয়তা, মন্দবর্ষা প্রভৃতি। আভিচারিক মুছ'না যাক্ষিকার অর্থ হোল : যক্ষীগণ পঞ্চম-স্বরের মুছ'না দ্বারা সাধুগণের মোহ উৎপাদন করত, এজন্তে মুছ'নার নাম 'যাক্ষিকা'। 'অহি'-মুছ'না শ্রবণ করলে বিষধর সর্পগণও মৃদ্ধ হোত। 'শকুন্তক'-মুছ'নার প্রয়োগে কিম্বদন্তি পক্ষীরবের অম্লকরণ করত। 'মন্দিনী'-মুছ'না প্রযুক্ত হোলে ঋষিগণের মনও শিথিল হোয়ে পড়ত। আবার আভ্যাদয়িক 'গান্ধার'-মুছ'না প্রযুক্ত হোলে পৃথিবীর স্থিতিশক্তি বৃদ্ধি পেত। দিব্যা, আয়তা প্রভৃতি মুছ'নার প্রয়োগে বিশ্বের কল্যাণ সাধিত হোত। কিন্তু মনে রাখতে হবে যে, এগুলি মোটেই গান্ধারগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত নয়।

বায়ুপুরাণে উল্লিখিত আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক, আখমেধিক তানগুলি কিন্তু আভ্যাদয়িক ও সমাজের কল্যাণকর বোলেই মনে হয়, কেননা দত্তিল (খৃঃ ২য় শতাব্দী) তাঁর 'দত্তিলম্' পুস্তকে (৩১ শ্লোঃ) উল্লেখ করেছেন,

অগ্নিষ্টোমাদিনামানন্ত উক্তা নারদাভিভিঃ।

দেবারাধনযোগেন তৎপুণ্যোৎপাদকা যতঃ ॥

খৃষ্টীয় ত্রয়োদশ শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী শাক্তদেব তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে অগ্নিষ্টোম, বাজপেয়, বোডনী প্রভৃতি ষাড়্জগ্রামিক নিষাদবিহীন ষাড়ব তান এবং পুরুষমেধ, বজ্র, জ্যোতিষ্টোম প্রভৃতিকে ঋষভ ও পঞ্চম স্বর-বর্জিত ঔড়ব ষাড়্জগ্রামিক তান-রূপে পরিচয় দিয়েছেন। এ'ছাড়া তিনি 'মধ্যগ্রামিক ষাড়ব ও ঔড়ব' তানেরও উল্লেখ করেছেন। টীকাকার সিংহভূপাল এই

তানশুলিকে পবিত্র যজ্ঞীয় তথা যজ্ঞে ব্যবহারের উপযোগী বলেছেন। সিংহভূপাল তাঁর সিদ্ধান্তের অল্পকূলে পার্শ্বদেবের ‘সঙ্গীতসময়সার’ থেকে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন: “নম্র তানানাং যজ্ঞানাং চ কথমেকত্র ব্যবহারঃ? উচ্যতে—একস্মিন্নপি তান উচ্চারিতেহগ্নিষ্টো-মাদিধাগানামেকৈকস্ত ফলোপলব্ধে গায়কানাং যজ্ঞস্তানাদেব সিধ্যতি”। এখানে উল্লেখযোগ্য যে, সিংহভূপাল পার্শ্বদেবের যে প্রমাণবাক্যটি উদ্ধৃত করেছেন, ত্রিবাঙ্গম থেকে প্রকাশিত সঙ্গীতসময়সারের সংস্করণে তা মোটেই নাই, অথচ সিংহভূপালের ইঙ্গিত ও উদ্ধৃতিকে সহজে মিথ্যা বলার কোন উপায় নাই। কাজেই মনে হয়, সঙ্গীতসময়সারের অনেক অংশ নানা কারণে বর্তমানে লোপ পেয়েছে।

সঙ্গীতরত্নাকরের প্রথম অধ্যায়ের গ্রামমূর্ছনাক্রমতানপর্যায়ে ষাড়্জগ্রামিক ষাড়ব ২৮টি, মধ্যগ্রামিক ২১টি এবং ষাড়্জগ্রামিক ঔড়ব ১১টি ও মধ্যগ্রামিক ঔড়ব ১৪টি তান-প্রসঙ্গে টীকাকার কালিনাথ উল্লেখ করেছেন—“শুদ্ধতানানাং অদৃষ্টফলসম্বন্ধঃ চ \* \* \* যজ্ঞানাম্ অভিধেয়ত্বং”, “শুদ্ধতানানাং যজ্ঞফলসংবন্ধে”, “কূটতানানাং তু কেবলং দৃষ্টফলত্বেন” প্রভৃতি। তিনি শুদ্ধতান ও মূর্ছনাগুলির সম্বন্ধেও শ্রেয় তথা কল্যাণকর অদৃষ্টফলের প্রসঙ্গ তুলেছেন। তিনি তান বলতে শুদ্ধতান—“তানাঃ শুদ্ধতানাঃ” এবং “শ্রেয়সে” শব্দ বলতে “অদৃষ্টফলায়” বলেছেন। কালিনাথ অগ্নিষ্টোমাদির উল্লেখ করে লিখেছেন,

আগ্নিষ্টোমিকতানেন গীতং সাম শৃণোতি যঃ ।

স সর্বপাতকৈকমুক্তো লোকাঙ্ঘয়তি দুর্জয়াম্ ॥

\* \* \* \*

প্রত্যহং সংধ্যয়োঃ স্তোত্রং নাকলোকং স গচ্ছতি ॥

আগ্নিষ্টোমিকতানেন যৈনরৈঃ স্তু য়তে শিবঃ ।

তে ভুক্তা বিপুলান্ ভোগান্ শিবসাজ্জঘ্যাম্পু যুঃ ॥

মোটকথা সামগীতিতে আগ্নিষ্টোমিক, জ্যোতিষ্টোমিক প্রভৃতি তান ব্যবহৃত হোত ও সেই ধরণের তানযুক্ত সামগান শ্রবণ করলে লোকে দুর্কর্মজনিত যেকোন পাপ থেকে মুক্তি লাভ করত। আগ্নিষ্টোমিক প্রভৃতি তান কল্যাণোৎপাদক হুতরাং আত্মায়িক। এখন আর সে-ধরণের গানের প্রচলন নাই। অনেকে সেই

ধরনের তানযুক্ত গানকে গাঙ্গারগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত করেন। তবে আত্মীয়িক ব্যাপারের মতন আভিচারিক অঙ্কুষ্ঠানাদিও গানের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল, কেননা বাড়্জগ্রামিক ঔড়ব ২১টা তানের মধ্যে মাসলিক কারীরী, শান্তিকৃত্য, পুষ্টিকৃত্য প্রভৃতি তানের মতন উচ্চাটন ও বশীকরণ তানাদিরও উল্লেখ আছে—“বৈনতেয়োচ্চাটনো চ বশীকরণসংজ্ঞকঃ”। শান্তিকৃত্য, পুষ্টিকৃত্য প্রভৃতি তানগুলি সামগানের সঙ্গে জড়িত থেকে যেমন মাহুয়ের সমষ্টি ও ব্যষ্টি কল্যাণ আনয়ন করতো তেমনি উচ্চাটন ও বশীকরণ-সংজ্ঞক তানযুক্ত সামগানগুলি অকল্যাণও সাধন করতো সমাজের দিক থেকে।

শাক্তদেব মধ্যমগ্রামিক ঔড়ব তানের পরিচয় দিয়েছেন, যেমন শঙ্খচূড়, গজচ্ছায়া, রৌদ্রাখ্য, বিষ্ণুবিক্রম প্রভৃতি। এই তানগুলিতে ঋষভ ও ধৈবত স্বরের ব্যবহার থাকে না। আবার ভৈরব, কামদাখ্য, অষ্টকপালক, স্থিষ্টকৃত্য, বধট্কার, মোক্ষদ প্রভৃতি তানগুলি নিবাদ ও গাঙ্গার স্বর-বর্জিত এবং এগুলি কল্যাণকর। শাক্তদেব তাই পরবর্তী ১০ম—১১শ শ্লোকহুতীতে উল্লেখ করেছেন,

যদ যজ্ঞনামা যন্তানন্তস্ত তৎফলমিষ্ট্যতে ॥

গাঙ্গর্বে মুছ'নাস্তানাঃ শ্রেয়সে ক্রতিচোদিতাঃ।

এখানে বলা বাহুল্য যে, খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী অথবা তার কিছু পরেকার গ্রন্থ বৃহদেন্দ্রীতে আগ্নিষ্টোমিকাদি ষড়্জ ও মধ্যমগ্রামের ষাড়ব ও ঔড়ব তানগুলির উল্লেখ আছে। শাক্তদেব হুবহু বৃহদেন্দ্রীকার মতনের অনুকরণ করেছেন। উল্লেখযোগ্য যে, মতঙ্গ মধ্যমগ্রামিক ঔড়বতান হিসাবে “ভৈরবঃ কামদন্টব” —ভৈরবের নামোল্লেখ করেছেন। এই ভৈরব কিন্তু রাগ নয়, তান, কারণ ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে দেখা যায়—ঠিক তখনো আর্থসমাজে ভৈরব রাগ এবং এমনকি ভৈরবী রাগিণীর প্রচলন হয়নি। প্রাচীন শাস্ত্রকারদের অভিপ্রায় এই যে, তানগুলির নাম-অনুধারী তাদের প্রকৃতি ও ফলদানের শক্তিকে গ্রহণ করতে হবে। “গাঙ্গর্বে মুছ'নাস্তানাঃ” কথাগুলি গাঙ্গর্বেদের অতিপ্রিয় গাঙ্গারগ্রামের ও সেই গ্রামের অন্তর্গত মুছ'না ও তানের কথাকেই আপাতত স্মরণ করিয়ে দেয়। অবশ্য টীকাকার সিংহভূপাল ‘গাঙ্গর্ব’ বলতে ‘মার্গগান’ বলেছেন—“গাঙ্গর্বে মার্গগানে”। নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের অভিমত তাই, ভরতও গাঙ্গর্বকে “স্বরতালপদাশ্রয়ম্” তথা ‘মার্গগান’ বলেছেন। সিংহভূপালও গাঙ্গর্বকে বলেছেন মার্গগান। সিংহভূপাল গাঙ্গর্ব তথা মার্গগানের প্রসঙ্গে

উল্লেখ করেছেন—“শ্রেয়সেহৃত্যদযায় নিঃশ্রেয়সার্থম্ । ততশ্চ শুক্লমূর্ছনা-  
তানাদিপ্রয়োগস্ত ধর্মস্বেহপি সূচ্যতে, ‘যতোহৃত্যদয়নিঃশ্রেয়সসিক্তিঃ স ধর্মঃ’  
ইত্যঙ্গীকারাৎ” ।

এ’ছাড়া সঙ্গীতরসিকের ৪র্থ অধ্যায়ে শাক্তদেব যেখানে উল্লেখ করেছেন :  
“গান্ধর্বং গানমিত্যন্ত” এবং “রঞ্জকঃ স্বরসন্দর্ভো গীতিমিত্যভিধীয়তে”, অর্থাৎ  
এই কথাগুলি দ্বারা যেখানে গীতি ও গান্ধর্বগানের পার্থক্য দেখিয়েছেন সেখানে  
টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন : “তস্য গীতস্য গান্ধর্বং গানমিতি ভেদদ্বয়মুক্তং  
ভরতাদিভিঃ । \* \* \* যদগান্ধর্বৈঃ সংপ্রযুক্ত্যতে গীযতে তচ্চ ন স্ববুদ্ধ্য গীযতে ; কিং  
জ্ঞানাদিসংপ্রদায়াৎ । অনাদিমাগ্নো যঃ সংপ্রদায়ো গুরুশিষ্যপদম্পরয়া পরিজ্ঞানম্ ; \*  
\* \* শ্রেয়স্ ঐহিকমুখস্য স্বর্গাপবর্গরূপস্য হেতুঃ কারণম্ তদগান্ধর্বমিত্যভিধীয়তে” ।  
ভরতও নাট্যশাস্ত্রে “গান্ধর্বাণাং চ যস্ম্যজি তস্মাদ্ গান্ধর্বমুচ্যতে”—যেহেতু  
গান্ধর্বেরা এই গান ভালবাসে ও তাদের প্রীতিকর সেজ্ঞে এর নাম ‘গান্ধর্ব’  
এই কথা বলেছেন । শুধু তাই নয়, তিনি উল্লেখ করেছেন যে, দেবতাদেরও  
সেগুলি ইষ্ট—“অত্যর্থমিষ্টং দেবানাম্” । সুতরাং ‘গান্ধর্বগান’ বলতে সামগানের  
পরই জাতিরাগ ও গ্রামরাগ প্রভৃতিকে বুঝায়—“গান্ধর্বং জাতিগ্রামরাগাদি  
পূর্বমুক্তম্” । ‘গান’ বলতে কালিনাথ বলেছেন “দেশীগান”—“গানং তু  
দেশীত্যবগম্ভব্যম্”, আর ‘গান্ধর্ব’ বলতে মার্গগান—“গান্ধর্বং মার্গঃ” । ভরতও  
একথা স্বীকার করেছেন তা বলেছি, তবে ভারতের সময়ে গান্ধর্বের তথা  
মার্গগানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের সংযোগ হয়তো ছিল না, কেননা সামগানের  
ব্যাপক অমুশীলন ও প্রচলন তখন সমাজ থেকে লোপ পেয়েছিল এবং  
গান্ধারগ্রামের প্রচলনও সুতরাং লুপ্ত হয়েছিল । কিন্তু শাক্তদেব ও তাঁর  
পূর্ববর্তী মকরন্দকার নারদ জ্যোতিষ্টোম, আশ্বমেধিক প্রভৃতি তানের বিবরণ  
যা দিয়েছেন সে-সমস্ত তান গান্ধর্ব তথা মার্গগানেরই, কেননা “গান্ধর্বে  
মূর্ছনান্তানাঃ” কথাগুলি তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ । কাজেই ভরত ও মতঙ্গাদি  
গান্ধারগ্রামের প্রচলনকে বাদ দিলেও গান্ধারগ্রামিক প্রকৃতিযুক্ত তান ও  
মূর্ছনাগুলিকে মোটেই বাদ দিতে পারেন নি ।

সঙ্গীতমকরন্দকার নারদও সম্পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির প্রভাব ও  
মহিমা বর্ণনা করেছেন তাঁর গ্রন্থের তৃতীয় পাদে ( ৩৮০—৮৩ ) । তিনি উল্লেখ  
করেছেন, সাত স্বরযুক্ত সম্পূর্ণজাতির রাগগুলির অমুশীলন ও আলাপে দীর্ঘায়ু,

ষণ, বুদ্ধি, ধন-ধাত্তযুক্ত সম্পদ বা কল লাভ হয়। ছয় স্বরযুক্ত ষাড়বজ্রাতির রাগগুলির আলাপে শিল্পী সংগ্রামে জয়ী হন, রূপ-লাবণ্য লাভ করেন ও মকলে তাঁর গুণকীর্তন করে, আর পাঁচ স্বরযুক্ত ঔড়বজ্রাতির রাগগুলির আলাপে ব্যাধি, ভয়, লোক ও শত্রু নাশ হয়। বিশেষ ক’রে শাস্তি-স্বস্তায়ন প্রভৃতি মাদলিক কর্মে ঔড়বরাগ গান করা হয়। যেমন,

আয়ুর্ধর্মযশৌবুদ্ধিধনধাত্তফলং ভবেৎ ।

রাগাভিবুদ্ধিসম্ভানং পূর্ণরাগাঃ প্রগীয়তে ॥

সংগ্রামরূপলাবণ্যবিরহং গুণকীর্তনম্ ।

ষাড়বেন প্রগাতব্যং লক্ষণং গদিতং যথা ॥

ব্যাধিনাশী শত্রুনাশী ভয়শোকবিনাশনে ।

ব্যাধিদারিত্র্যাসম্ভাপে বিষমগ্রহমোচনে ॥

কামভয়নাশে চ মঙ্গলং বিবসংহতে ।

ঔড়বেন প্রগাতব্যং গ্রামশাস্ত্যর্থকর্মণি ॥

এ’ছাড়া শাস্ত্রনির্দেশ লঙ্ঘন ক’রে সঙ্গীতালাপ করলে যে সাধকের অত্যন্ত অকল্যাণ সাধিত হয় একথাও মকরন্দকার নারদ প্রকাশ করেছেন। মোটকথা নারদ মকরন্দে তান ও মুছ’নাগুলির নির্দিষ্ট নাম উল্লেখ না করলেও সম্পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির গুণ ও মহিমা-বর্ণনার ভূমিকায় ঐ তান ও মুছ’নাগুলিকেই ইঙ্গিত করেছেন। অবশ্য এখানে গান্ধারগ্রামের কোন কথা উল্লিখিত হয়নি।

কিন্তু এখন প্রশ্ন এই যে, একমাত্র ষড়্জগ্রামের আদর অক্ষুণ্ণ থেকে কেন গান্ধার ও মধ্যম গ্রামদু’টী সমাজ থেকে বর্তমানে অদৃশ্য হোল? মকরন্দকার নারদ তিনটি গ্রামের সম্যক পরিচয় দিলেও ষড়্জগ্রামের প্রাধাত্তই স্বীকার করেছেন : “ষড়্জঃ প্রাধান্যমাত্তদ্বাদ্” (১৬৩)। শাস্ত্রদেবও তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে (১৪৮৬) ঠিক এ’কথারই উল্লেখ করেছেন। টীকাকার কালিনাথের চেয়ে সিংহভূপালের বিশ্লেষণ এ’বিষয়ে দীর্ঘ ও সুস্পষ্ট। সিংহভূপালের অভিমত এই যে, দত্তিল মতজ প্রভৃতি আচার্যেরা ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামদু’টীকে দেবকুলে উৎপন্ন বোলে অসাধারণ ধর্মসম্পন্ন বলেছেন। এ’ছাড়া ষড়্জ সকল স্বরের আদি ও প্রধান। সকল স্বরেরই একটা একটা ক’রে সংবাদী বা অমাত্য থাকে, তাই ষড়্জস্বরের বেলায় মধ্যম ও পঞ্চম এই দু’টি স্বরই সংবাদী হয়। তাছাড়া মধ্যমস্বরের

কখনও লোপ হয় না, মধ্যম অবিলোপী স্তবরাং অবিনাশীই থেকে যায়।<sup>১৮</sup> বড়জুগ্রামেরও এ'ধরণের স্বথ-স্ববিধা ও সৌভাগ্য থাকায় তার অভিজ্ঞ ও আদর সমাজে বেশী। তবে সিংহজুপাল তাঁর টীকায় তিনটি গ্রামের গ্রামস্ব গ্রাম্য কবরার সপক্ষে ওকালতি করছেন স্থম্পটভাবে, অথচ কোন গ্রামের অপ্রচল কেন হোল সে-সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি; বরং গান্ধারগ্রাম সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : “গান্ধারোহপি স্বর্গলোকে স্বরাণামগ্রণীরাষ্টো গ্রামব্যাপদেশভাক”।

তিনটি গ্রামের নাম ও মুর্ছনার ইঙ্গিত দিয়ে নারদীশিকাকার নারদ সাতটি লৌকিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন,

ষড়্জশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা।

পঞ্চমী ধৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ ॥

আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, শিকাকার নারদ সামস্বর ও সামগানের কিছু-কিছু পরিচয় দিলেও আসলে লৌকিক দেশী ও মার্গ-সঙ্গীতের সকল-কিছুর পরিচয় দিতে উন্মুখ। অবশ্য ভরত ও মতঙ্গের সম্বন্ধেও এই কথা খাটে।

স্বরগুলির দেবতা ও কুল এবং মুর্ছনাগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে নারদীকার আবার প্রথমে মুর্ছনার ব্যাপারে দেব, পিতৃ ও গন্ধর্ব এই তিনটি শ্রেণীর কথা উল্লেখ করেছেন। পিতৃ, যক্ষ ও ঋষি-বংশেরও তিনি পরিচয় দিয়েছেন। দেবতা, ঋষি ও গন্ধর্ব অথবা দেবতা, পিতৃ ও অসুর বা যক্ষ এই তিনটি বংশের উল্লেখ প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায়। বৃহদারণ্যক উপনিষদে (১।৫।১৬) আছে : “অথ ত্রয়ো বাব লোকাঃ”, অর্থাৎ মহুয়লোক, পিতৃলোক ও দেবলোক এই তিনটি লোক। পুনরায় বৃহদারণ্যকে (৫।২।১) আছে—“ত্রয়াঃ প্রজাপত্যাঃ প্রজাপতৌ পিতরি ব্রহ্মচর্যমুক্ষুঃ—দেবা মহুয়া অসুরাঃ”। দেবতা ও মাহুয়ের এবং দেবতা ও অসুরের মধ্যে মিত্রতা ও সংঘর্ষের কথা বৈদিক ও পৌরাণিক যুগের ইতিহাসে যথেষ্ট পাওয়া যায়। এমন কি বৌদ্ধ ও ব্রাহ্মণ্যধর্মের উত্থান-পতনের সময়ে ব্রাহ্মণ ও যবনের অথবা প্রভু ও ভূত্যের আধিপত্য

১৮। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে, মধ্যমস্বর গ্রামে, মেলে বাঠাটে অথবা রাগে অবিলোপী বা অবিনাশী হিসাবে শাস্ত্রে গণ্য হোলেও মধ্যম-বিলোপী বা মধ্যমস্বরবর্জিত রাগের বেলায় মধ্যমের অদর্শন ও অগ্ররোগ অবশ্যই আছে। যেমন ভূপালী, প্রভাবতী, মোহন, বিভাস শংকরা হংসধ্বনি প্রভৃতি রাগে আরোহণে ও অবরোহণে মধ্যমস্বর বর্জিত। মনে হয়, মধ্যম গত্যেকটি রাগের পূর্বাঙ্গ ও উত্তরাজ প্রকৃতির নির্দেশক বোলে তার অপরিহার্যতা ও প্রাধান্যকে ইঙ্গিত করে শাস্ত্রকার গৌরবে মধ্যম-সম্বন্ধে অবিলোপী বা অবিনাশী কথার ব্যবহার করেছেন।

ও আহুগন্ত্যের ধারাবাহিকতা মধ্যযুগের ইতিহাসকে কাহিনীমণ্ডিত করেছে। আধিপত্য ও ক্ষমতালাভের আকাঙ্ক্ষাই এ'সকল শ্রেণীর মধ্যে নিহিত। বৈদিক যুগেও দেবতাগণের মধ্যে ক্ষমতালাভের স্পৃহা যথেষ্ট ছিল, তাই দেবতা ও মাহুঘের, সভ্য মাহুঘের ও অসভ্য (?) অসুহৃদের ভিতর সংঘর্ষ হয়েছে অসংখ্যবার। ঐতিহাসিকেরাও তাই ভারতীয় সভ্যতার আলোখ্য ঝাঁকতে গিয়ে ঐ প্রধান তিনটি শ্রেণীর উল্লেখ করেছেন। সঙ্গীতের সম্বন্ধেও তাই। সমাজবাসী সঙ্গীতগুণীরা সঙ্গীতের বেলায়ও সামাজিক প্রভাব ও পরিবেশকে অতিক্রম করতে পারেন নি, বরং ঐগুলির মারফতেই তাঁদের সঙ্গীতগোষ্ঠির পরিচয় দিতে চেষ্টা করেছেন।

নারদীকার বলেছেন, দেবতাদের সাতটি, পিতৃগণের সাতটি ও গন্ধর্বগণের সাতটি মুছ'না। এ-ছাড়া ঋষিদের সাতটি মুছ'নাই লৌকিকের বা সাধারণ সমাজে প্রচলিত সাত মুছ'না ছিল, অর্থাৎ অনেকের মতে বৈদিক ও লৌকিক মুছ'না-সংখ্যাগুলি সমান। যেমন,

সংখ্যা	দেব	পিতৃ বা মাহুঘ	গন্ধর্ব
১	নন্দী	আপ্যায়নী	নন্দী
২	বিশালা	বিশ্বভূতা	বিশালা
৩	সুমুখী	চন্দ্রা	সুমুখী
৪	চিত্রা	হেমা	চিত্রা
৫	চিত্রবতী	কপর্দিনী	চিত্রবতী
৬	সুখা	মৈত্রী	সুখা
৭	বলা	বাইতী	বলা

এ'ছাড়া অম্বর বা যক্ষদের মুছ'নাও আছে এবং সেগুলি পিতৃগণের অম্বরায়ী ।  
শিক্ষাকার নারদ মুছ'নাদের নাম সম্বন্ধে বলেছেন,

নন্দী বিশালা স্মৃখী চিত্রা চিত্রবতী স্মৃখা ।

বলা যা চাখ বিজ্ঞেয়া দেবানাং সপ্তমুছ'নাঃ ॥

আপ্যায়নী বিশ্বভূতা চন্দ্রা হেমা কপর্দিনী ।

মৈত্রী বার্বতী চৈব পিতৃণাং সপ্তমুছ'নাঃ ॥

\* \* \*

উপজীবন্তি গজর্বা দেবানাং সপ্তমুছ'নাঃ ।

পিতৃণাং মুছ'না সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ ।

ঋষীণাং মুছ'না সপ্ত যান্ত্রিমা লৌকিকাঃ স্মৃতাঃ ॥

ঋষিদের সাতটি মুছ'না যেমন,

ষড়্জ্ঞে—উত্তরমঙ্গ্রা

পঞ্চমে—দ্রুতাকা

ঋষভে—অভিরুদ্ধাতা

ধৈবতে—উত্তরায়তা

গাঙ্কারে—অশ্বক্রান্তা

নিষাদে—রজনী

মধ্যমে—সৌবীরা

ঋষিদের সাতটি মুছ'না যে লৌকিক সাতটি স্বর তা আগেই উল্লেখ করেছি । এ'ছাড়া সাতটি লৌকিক স্বরের মধ্যে এক একটি স্বর দেবতা, ঋষি, পিতৃ ও বিশ্বচরাচরকে প্রীত করে বা তাদের সুখদায়ক হয় । যেমন ষড়্জ্ঞ মনোরঞ্জন করে দেবতাদের, ঋষভ ঋষিগণের, গাঙ্কার পিতৃগণের, মধ্যম গজর্বগণের, পঞ্চম দেবতা, ঋষি ও পিতৃ এই তিনজনের, ধৈবত সমগ্র চরাচরের অথবা মজ্জুগের ও নিষাদ যক্ষগণের প্রীতি সম্পাদন করে ।

নারদীশিকার প্রথম অধ্যায়ে, তৃতীয় কণ্ডিকার প্রথমে বৈদিক ও লৌকিক হ্রস্বকম গানের দশরকম গুণের কথা বর্ণনা করা হয়েছে এবং দশটি গুণ যথা, রক্ত, পূর্ণ, অলঙ্কৃত, প্রসন্ন, ব্যক্ত, বিক্লুষ্ট বা বিকৃষ্ট, লঙ্ঘ, সম, সূকুমার ও মধুর । নারদীর ১—১১ শ্লোকগুলিতে গানের দশটি গুণের সার্থকতা দেখানো হয়েছে । শিক্ষাকার উল্লেখ করেছেন : “গানশ্চ তু দশবিধা গুণবৃত্তিস্তদ্ব্যথা রক্তং পূর্ণমলঙ্কৃতং প্রসন্নং ব্যক্তং বিক্লুষ্টং লঙ্ঘং সমং সূকুমারং মধুরমিতি গুণাঃ” । এদের মধ্যে (১) ‘রক্ত’ হোল বেণু ও বীণার একত্রিত ধ্বনি বা স্বর, যা সকলকে আনন্দ দান করে—“তত্র রক্তং নাম বেণুবীণাস্বরানামেকীভাবে



বক্তৃমিত্যাচ্যতে”। (২) ‘পূর্ণ’ বলতে বুঝায় স্বর (মধ্যমাदि) ও ঋতির  
করণ বা পূরণ এবং ছন্দের পাদ ও অক্ষরের পরস্পর সংযোগে উচ্চারণ—  
“স্বরশ্রুতিপূরণাচ্ছন্দঃ পাদাক্ষরসংযোগাৎ পূর্ণমিত্যাচ্যতে”। (৩) ‘অলঙ্কৃত’  
বলতে বুঝায় কণ্ঠ থেকে নির্গত স্বরকে নিম্ন ও উচ্চ ক’রে উচ্চারণ—“উরসি  
শিরসি কণ্ঠযুক্তমিত্যলঙ্কৃতম্”। (৪) “প্রসঙ্গ” বলতে বুঝায় কণ্ঠকে নিপীড়ন  
ক’রে গদগদধ্বনি বা শব্দ—“অপগতগদগদনির্বিশঙ্কং প্রসঙ্গমিত্যাচ্যতে”।  
(৫) ‘ব্যক্ত’ বলতে বুঝায় শব্দ বা ধাতু ও প্রত্যয়যুক্ত এবং ছন্দ, রাগ, পদ  
ও স্বরসমূহের দ্বারা ধ্বনির অভিব্যক্তি—“পদপদার্থপ্রকৃতিবিকারাগমলোপ-  
কৃত্ত্বদ্ধিতসমাসধাতুনিপাতোপসর্গস্বরলিঙ্গবৃত্তিবার্তিকবিভক্ত্যর্থবচনানাং সম্যগুপ-  
পাদনে ব্যক্তমিত্যাচ্যতে”। (৬) ‘বিক্রুষ্ট’ বা ‘বিকৃষ্ট’ বলতে বুঝায় উচ্চ ক’রে  
উচ্চারণ করলে যেখানে পদের অন্তর্গত অক্ষরের স্পষ্টতা হয়, অব্যক্ত বা  
অস্পষ্ট হয় না এবং আসলে তার বা উচ্চস্বরে উচ্চারণ করাকেই বিক্রুষ্ট বলে—  
“উচ্চৈরুচ্চারিতং ব্যক্তপদাক্ষরমিতি বিক্রুষ্টম্”। (৭) ‘লঙ্ক’ শব্দে বুঝায়  
ক্রুত, বিলম্বিত, উচ্চ, নীচ, প্লুত, সমাহার প্রভৃতির সম্পাদন। আসলে উচ্চ  
ও নিম্ন স্বরগুলির প্রকাশ। এ’ছাড়া ক্রুতই হোক আর ধীরে বা বিলম্বিতেই  
হোক সকল অবস্থায় স্বরগুলিকে সুস্ব ক’রে প্রকাশ করা—“ক্রুতমবিলম্বিত-  
যুক্তনীচপ্লুতসমাহারং হেলতালোপনয়নাদিভিরূপপাদনাদিভিঃ লঙ্কমিত্যা-  
চ্যতে”। (৮) ‘সম’ বলতে বুঝায় স্থায়ী, সঞ্চায়ী, আরোহ ও অবরোহ  
প্রভৃতি বর্ণগুলিকে লয়ের সঙ্গে একীভূত করা—“আবাপনির্বাপপ্রদেশং প্রত্যন্তর-  
স্থানানাং সমাসঃ সমমিত্যাচ্যতে”। (৯) ‘স্বকুমার’ বলতে বুঝায় অব্যক্ত,  
অস্পষ্ট বা কণ্ঠ চেপে স্বর নির্গত না করা, পরন্তু উচ্চ, নীচ ও মধ্যস্থানে  
কণ্ঠের স্বরকে স্বচ্ছন্দগতিতে লীলায়িত করা। (১০) ‘মধুর’ বলতে বুঝায়  
স্বভাবত সাবলীলগতিতে পদ ও অক্ষরের উচ্চারণ। এই উচ্চারণে কণ্ঠের  
স্বভাবস্বন্দর মধুর্য ও কমনীয়তা বজায় থাকে। তান এই দশটা গুণযুক্ত  
হোলে তবেই তাকে সম্মানের পদবী দেওয়া হয়। সঙ্গীতরত্নাকরে ৪র্থ  
প্রবন্ধাধ্যায়ের শেষের দিকে ( ৩৭৪-৩৭৮ শ্লোক ) শাক্তদেবও গানের এই দশটি  
গুণের কথা উল্লেখ করেছেন। যেমন,

ব্যক্তং পূর্ণং প্রসঙ্গং চ স্বকুমারমলংকৃতম্ ।

সমং স্বরক্তং লঙ্কং চ বিক্রুষ্টং মধুরং তথা ॥

দর্শতে স্ব্যৰ্ণা গীতে তত্র ব্যক্তং স্মৃটে: স্বরৈ: ॥

প্রকৃতিপ্রত্যয়েশ্চোক্তং ছন্দোরাগপদৈ: স্বরৈ: ॥

পূর্ণং পূর্ণাদগমকং প্রসন্নং প্রকটার্থকম্ ॥

স্বকুমারং কণ্ঠভবং ত্রিস্থানোৎখলনকৃতম্ ॥

সমবর্ণলয়স্থানং সমমিত্যভিধীয়তে ॥

স্বরক্তং বল্লকীবংশকণ্ঠধ্বনৈককতায়ুতম্ ॥

নীচোচ্চক্রতমধ্যাদৌ শ্লক্সে শ্লক্সমুচ্যতে ॥

উচ্চৈরুচ্চারণাহুক্তং বিরুষ্টং ভরতাদিভি: ॥

মধুরং ধূৰ্ণলাবণ্যপূর্ণং জনমনোহরম্ ॥

নারদীশিকায় 'ব্যক্ত' স্থানে 'রক্ত' আছে। মনে হয় ব্যক্ত শব্দটাই ঠিক।

গান বা গীতির দোষ ও গুণ বর্ণনা এবং তাদের বিশ্লেষণ শিক্ষাকার নারদ থেকে ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি সকল সঙ্গীতগুণীই করেছেন। গীতির দোষ সম্বন্ধে নারদ বলেছেন—শঙ্কিত, কল্পিত, কাকস্বর তুল্য কর্কশ, অত্যন্ত উচ্চ ও তীক্ষ্ণ, বিরস, ব্যাকুলিত প্রভৃতি হোলে গান স্ব স্ব স্বাভাবিকভাবে প্রকাশ পায় না, স্বভবাঃ স্ফুটিমধুরও হয় না। সঙ্গীতরত্নাকরে (৪।৩৭২) শঙ্কদেব তাই বলেছেন, দুঃস্থং লোকেন শাস্ত্রেণ স্ফটিকালবিরোধি চ।

পুনরুক্তং কলাবাহুং গতক্রমপার্থকম্ ॥

গ্রাম্যং সন্দিগ্ধমিত্যেবং দগ্ধা গীতদুঃস্থতা ॥

লোক বা শ্রোতা ও শাস্ত্র-কর্তৃক নিন্দিত, স্ফুটি ও কাল-বহির্ভূত, বারংবার কথিত, শিল্পসৌন্দর্যবিহীন, গ্রাম্য ও সন্দিগ্ধ স্বরযুক্ত গান নিন্দনীয়, কেননা এগুলি গানের পক্ষে দোষ হিসাবে গণ্য।

ষড়্ভাঙ্গি সাত স্বরের বর্ণ এবং জাতিও নির্দিষ্ট হয়েছে। শাস্ত্রী যাজ্ঞবল্ক্যও তাঁর শিক্ষায় উদাত্তাদি তিন স্বরের জাতি-বর্ণাদির কল্পনা করেছেন। আগেই আমরা আলোচনা করেছি যে, হ্রস্ব ও স্বরের অধিদেবতা, বর্ণ ও বংশ প্রভৃতির কল্পনা বৈদিক ও ঔপনিষদিক যুগে হয়েছিল। ঋগ্বেদে ও ছান্দোগ্য উপনিষদে আদি-বর্ণ হিসাবে সোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ রঙের সন্ধান পাওয়া যায়। উপনিষদে প্রাণ ও মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গণেরও অধিদেবতা (presiding deity) কল্পনা করা হয়েছে। স্বভবাঃ শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের যুগে স্বর বা ছন্দের বর্ণ, দেবতা প্রভৃতির কল্পনা খোটেই নূতন ও বিস্ময়কর নয়। অনেক সময় বর্ণ

বা রঙের মাধ্যমে দেবতা, মনুষ্য ও অমরদের ইঙ্গিত করা হয়েছে। পাতঞ্জল-যোগদর্শনে প্রতীকের (symbol) কল্পনা করা হয়েছে নিম্নবর্ণকে লক্ষ্য করার জন্তে—“তস্ত বাচকঃ প্রণবঃ”। প্রাচীন ইন্দীয় ও খৃষ্টান সাহিত্যেও বিভিন্ন প্রতীকের দ্বারা যীশুখৃষ্টকে বুঝানো হয়েছে। প্রতীকোপাসনা, অহংগ্রহ প্রভৃতি উপাসনা উপনিষদের জগতে নূতন নয়। তাছাড়া আধুনিক বিজ্ঞানও (Modern Science) শব্দের তথা বিভিন্ন কম্পন বা শব্দতরঙ্গের বর্ণ (colour) স্বীকার করেছে। সূর্যের সাতটি রঙ, ইথারকণারই কম্পনের ফলস্বরূপ। স্তবরাং সঙ্গীতশাস্ত্রীরা স্বরেও রঙ, তথা বর্ণ এবং সামাজিক পরিবেশের প্রভাবে বংশ, বীপ, জাতি প্রভৃতির কল্পনা করেছেন।

শিক্ষাকার নারদ উল্লেখ করেছেন,

পদ্মপত্রপ্রভঃ ষড়্জঋষভঃ শুকপিঞ্জরঃ ।

কনকাভঙ্গ গাঙ্কারো মধ্যমঃ কুন্দসপ্রভঃ ॥

পঞ্চমস্ত ভবেৎ কৃষ্ণঃ গীতকঃ ধৈবতঃ বিহুঃ ।

নিষাদঃ সর্ববর্ণ আদিত্যোতাঃ স্বরবর্ণতাঃ ॥

ষড়্জ পদ্মপত্রের মতন বর্ণযুক্ত, ঋষভ শুকপিঞ্জর, গাঙ্কার কনক বা স্বর্ণবর্ণ, মধ্যম কুন্দফুলের মতন বর্ণযুক্ত, পঞ্চম কৃষ্ণবর্ণ, ধৈবত গীতবর্ণ ও নিষাদ সকল বর্ণের সমন্বয়। মাণ্ডুকীশিক্ষাকার মণ্ডুকও সপ্তস্বরের এই ধরণের বর্ণ (রঙ) স্বীকার করেছেন তা আলোচনা করেছি। জাতি-হিসাবে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম ব্রাহ্মণ, ঋষভ ও ধৈবত ক্ষত্রিয় এবং গাঙ্কার ও নিষাদের মধ্যে গাঙ্কার বৈশ্য এবং নিষাদ বৈশ্য ও শূত্র দুইই। এই ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়াদি জাতি-নির্ণয়ের পিছনে শিক্ষাকারের একটি গোপন রহস্য লুকোনো আছে বোলে মনে হয়। টীকাকার ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চমের ব্রাহ্মণ পদ লাভের কারণ নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন—উৎকর্ষ ও উৎকর্ষসামাগ্র্যই তার কারণ। তাঁর অভিমতে, পঞ্চমের উৎকর্ষ এবং ষড়্জ ও মধ্যমের উৎকর্ষসামাগ্র্য ও গ্রাম্য হওয়ায়, অর্থাৎ যেজন্মে পঞ্চমস্বর উৎকর্ষবিশিষ্ট, ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম দুটি উৎকর্ষসামাগ্র্যবিশিষ্ট, সেজন্মে তারা ব্রাহ্মণ, ব্রাহ্মণত্বের সম্মান ও শ্রেষ্ঠতা লাভ করা তাদের পক্ষে জায়সত্ত্ব। ঋষভ ও ধৈবত শক্তিসম্পন্ন বোলে (‘বলযোগাৎ’) ক্ষত্রিয়, অর্থাৎ ক্ষত্রিয়ত্বের সম্মান ও পদবী পাবার তারা অধিকারী, আর গাঙ্কার যেহেতু মধ্যমের উপর নির্ভর করে অথবা মধ্যম স্বর

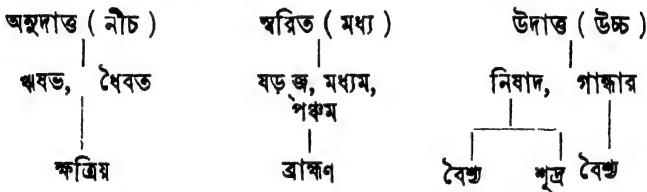
থেকে গান্ধারের সৃষ্টি ( “গান্ধারস্ত মধ্যমাদেব রোহাং বৈশ্ণভা” ) সেজন্তে গান্ধার বৈশ্ণ এবং নিষাদ অবরোহণ-প্রকৃতিসম্পন্ন অর্থাৎ উচ্চগতি-বিশিষ্ট হওয়ায় বৈশ্ণ ও শূত্র দুইই—“নিষাদস্ত অবরোহাং বৈশ্ণত্বং শূত্রত্বং চ প্রতিপত্ততে” ।

এ’ছাড়া ষড়্জাদির জাতিত্ব-নির্ণয়ের পিছনে যাজ্ঞবল্ক্য অথবা পাণিনীয়শিকার আরো একটি ইঙ্গিত লুকোনো আছে । যাজ্ঞবল্ক্যশিকায় উল্লেখ করা হয়েছে—উদাত্তাদি তিনটি বৈদিক স্বর ( অথবা স্থান ) থেকে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ হয়েছে—

উচো নিষাদগান্ধারো নীচাবৃষভধৈবতো,

শেষান্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ।

সুতরাং তদনুযায়ী আমরা পাই,



স্বরিত সমন্বয়কারী স্বর, তা থেকে অভিযুক্ত ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম তিনটি স্বর । সমন্বয়কারী স্বর শাস্তরসের ও সত্ত্বগুণের পরিচায়ক । রসের মধ্যে শান্ত ও গুণের মধ্যে সত্ত্ব প্রধান, সুতরাং শাস্তরস ও সত্ত্বগুণসম্পন্ন শ্রেষ্ঠ স্বর ‘স্বরিত’ থেকে বিকশিত ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম স্বর তিনটিও জাতিতে প্রধান অর্থাৎ ব্রাহ্মণ-পদবী লাভ করার যোগ্য । এ’ছাড়া সাতস্বরের জন্মকাহিনী-সম্বন্ধে চিন্তা করলে দেখা যায়, ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম বা ‘সমপ’ স্বরতিনটি অতীব প্রাচীন, এদের বিকাশও অভিযুক্তি-যুগের গোড়ার দিকে হয়েছিল । কোমল স্বরগুলির সৃষ্টি ও প্রচলন একেবারে গোড়ার বা প্রথম দিকের যুগে ছিল না, শ্রুতিস্বরগুলিকে অবলম্বন ক’রে ভারতের পরবর্তীযুগে কোমল স্বরের সৃষ্টি হয়েছিল । পণ্ডিত সোমনাথ তাঁর রাগবিরোধে এই ‘সমপ’ স্বর তিনটি সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন—“কিং চ স্বভূবঃ সমপ” অথবা “সমপাঃ ষড়্জ-পঞ্চম-মধ্যমাঃ স্বস্বাদেব ভবন্তীতি স্বভূবঃ স্বপ্রকাশাঃ ; নো তু কল্লিতাঃ” । ‘সমপ’ ( ষড়্জ-মধ্যম-পঞ্চম ) স্বর তিনটি যদি স্বয়ংপ্রকাশ ও প্রাচীন হয় তবে শ্রেণী-হিসাবেও তারা শ্রেষ্ঠ গণ্য হওয়া উচিত ।

আমাদের মনে হয়, নারদীকার সকল দিক থেকে বিচার ক'রেই 'সমপ' স্বর-তিনটিকে ব্রাহ্মণ বলেছেন।

ঋষভ ও ধৈবতের পক্ষেও ক্ষত্রিয়দের সম্মান লাভ করা যুক্তিযুক্ত, কেননা অহুদান্ত স্বর গভীর হওয়ায় সে বীর্ষ ও তেজের প্রকাশক। ক্ষত্রিয়ও বীর্যের প্রতীক, হুতরাং অহুদান্ত থেকে অভিব্যক্ত ঋষভ ও ধৈবত বীর্ষ ও শৌর্ষের প্রকাশক হিসাবে ক্ষত্রিয়-রূপে গণ্য। উচ্চ স্বর উদাত্ত থেকে বিকশিত নিষাদ ও গান্ধার শূদ্র ও বৈশ্য-রূপে পরিগণিত, কারণ এদের প্রকৃতি তরল, স্বভাবে ও বিকাশে গাভির্ষ নাই।

নারদীকার মধ্যম ও ষড্জ গ্রামদুটির পরিচয় দিয়েছেন ওয় কণ্ঠিকার ৭-৮ শ্লোকদুটিতে। মধ্যমগ্রামে গান্ধার-স্বরের প্রাবল্য তথা আধিপত্য থাকে, আরোহণ-অবরোহণক্রমে নিষাদের ব্যবহার হয় ও ধৈবতের সংস্পর্শ লাগে অল্প। ষড্জগ্রামেও গান্ধার বেশী লাগে ও নিষাদের ব্যবহার হয় অল্প, ধৈবত স্বর কস্পিতভাবে লাগে। এই প্রসঙ্গে মধ্যমরাগেরও উল্লেখ আছে। 'মধ্যমরাগ' মধ্যমগ্রাম থেকে উৎপন্ন গ্রামরাগ। এই রাগে কৈশিকশ্রুতির তথা কৈশিকনিষাদের ব্যবহার হয়। তাছাড়া শিক্ষাকার নারদ আরো গ্রামরাগের নামোল্লেখ করেছেন, যেমন কৈশিকমধ্যম, সাধারিত প্রভৃতি। এখানে আর একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, ভরতের পরবর্তীযুগে কোমল স্বরের প্রচলন যখন সমাজে হয়েছিল তখন ঋষভ, ধৈবত, নিষাদ ও গান্ধারের ভাগ্যেই তা সম্ভব হয়েছিল, ষড্জ ও পঞ্চম চিরদিনই থাকুল অবিকৃত, মধ্যমে বিকার বা কোমলত্ব গুণ এলেও তা ধর্তব্যের মধ্যে গণ্য হোল না, আর সেজগ্রেই 'সমপ' স্বর তিনটি বর্ণ ও শ্রেণী-হিসাবে ব্রাহ্মণ বা প্রধান-রূপে গণ্য হোল।

কৈশিক, কৈশিকমধ্যম, মধ্যম প্রভৃতি গ্রামরাগগুলি জাতিরাগ থেকে সৃষ্টি হয়েছে। এখানে প্রশ্ন এই যে, নাট্যশাস্ত্রে আমরা ঠিক 'গ্রামরাগ' এই কথাটি উল্লেখ পাই না, ভরত আঠারটি জাতিরাগেরই উল্লেখ করেছেন, সুস্পষ্টভাবে তিনি গ্রামরাগদের নামোল্লেখ বা তাদের পরিচয় দেন নি, অথচ নাট্যশাস্ত্রের পূর্ববর্তী গ্রন্থ নারদীশিক্ষায় গ্রামরাগের উল্লেখ পাওয়া যায়। যদি বলা যায় যে, সম্ভবত নারদীশিক্ষায় সামান্যভাবে উল্লিখিত মধ্যমাদি গ্রামরাগগুলি প্রক্ষিপ্ত, অথবা নারদীশিক্ষা নাট্যশাস্ত্রের পরবর্তী সময়ে রচিত গ্রন্থ (?), কিন্তু একথা মনে করার কোন কারণ নেই, কেননা নানান দিক থেকে বিচার ক'রে দেখলে একথাই



# রাগ বিলাব

( বুদ্ধি-কলাশিল্প, ১৮শ শতাব্দীর প্রথম ভাগ )

[ শ্রী অজিত ঘোষের সৌজন্যে ]



হিন্দোলরাগ  
(রাজপুত—১৭শ শতাব্দীর শেষভাগ)

[শ্রীঅজিত ঘোষের সৌজন্যে]

সত্য যে, নারদীশিকা নাট্যশাস্ত্রের অন্ততঃ এক শতাব্দী আগে রচিত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে আঠারটি জাতিরাগের উল্লেখ ও পরিচয় দিয়েছেন কিন্তু তার অর্থ এই নয় যে, জাতিরাগগুলি ভারতের সময়েই সৃষ্টি হয়েছিল। ভরত মাত্র তাদের ইতিকথা লিপিবদ্ধ করেছিলেন সাধারণের পক্ষে জানার জন্তে, নচেৎ জাতিরাগের অস্তিত্ব ভরতপূর্ব যুগেও ছিল এবং একথা অসম্ভব করা সমীচীন হবে যে, জাতিরাগ থেকে উৎপন্ন গ্রামরাগদের অস্তিত্ব এবং প্রচলন নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময়ে এবং তাঁর পূর্বসমাজে অব্যাহত ছিল। কাজেই ভারতের ঠিক আগেকার গ্রন্থ নারদীশিকায় জাতি ও গ্রামরাগদের যে উল্লেখ থাকবে এতে আর বিস্ময়কর ও বৈচিত্র্য কি।

নারদীশিকায় উল্লিখিত ‘কৈশিক’-রাগকে অনেকে মালবকৈশিকের ছদ্মবেশ বলতে চান, কেননা বৃহদেদ্বীতে মালবকৈশিককেও মধ্যমগ্রাম থেকে সৃষ্ট বলা হয়েছে। তাঁরা আরো বলেন যে, কৈশিক বা কৈশিকীরাগের যখন মালবদেশে প্রচলন ছিল তখনি মালবের নামানুসারে কৈশিককে ‘মালবকৈশিক’ বা মালবদেশ থেকে উৎপন্ন কৈশিক বলা হোত। কিন্তু এ’রকম মনে করার কোন সম্ভব কারণ নেই।<sup>১২</sup> ভরত ২য়-৩য় খৃষ্টাব্দের মাঝামাঝি সময়ে তাঁর নাট্যশাস্ত্রে আঠারটি জাতিরাগের উল্লেখের প্রসঙ্গে কৈশিক বা কৈশিকী এবং ষড়্জকৈশিকী এই দুটি জাতি, জাতিগান বা জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন। অবশ্য নারদীশিকায় পাওয়া যায় যে, সঙ্গীতশাস্ত্রী ঋষি কশ্যপের মতে কৈশিক এবং কৈশিকমধ্যম এ’দুটি ‘রাগ’। টীকাকার ভট্টশোভাকর এদের ‘গ্রামরাগ’ বলেছেন —“কৈশিকমধ্যমো গ্রামরাগো ভবতীতি”। ঋষি কশ্যপ ভারতেরও পূর্ববর্তী গ্রন্থকার, কেননা ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে ঋষি কশ্যপের নামোল্লেখ করেছেন একথা আমরা আগেই আলোচনা করেছি।

‘মালব’ বা ‘মালবী’ নামে একটি প্রাচীন রাগেরও নাম প্রামাণিক সঙ্গীতগ্রন্থে পাওয়া যায়। জাতিরাগ ‘কৈশিক’ থেকে মালবকৈশিকরাগের উৎপত্তি একথা বৃহদেদ্বীকার মতঙ্গ স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন। মালবকৈশিক গ্রামরাগ ও মার্গরাগ দুইই। মালবদেশ থেকে অথবা মালব বা মালবীর সংমিশ্রণে মালবকৈশিকের সৃষ্টি মোটেই হয় নি ; কৈশিক বা কৈশিকী একটি ভিন্ন রাগ ও

১২। আমরা পরে অন্ততঃ মালবকৈশিক বা মালবকৌশিকরাগ নিয়ে বিস্তৃত আলোচনা করতে চেষ্টা করব।



মালবকৈশিকও তা থেকে একটা আলাদা রাগ। ভরত, কোহল, কল্প, চুর্গাশক্তি এঁরা সকলেই কৈশিকরাগের পরিচয় দিয়েছেন। মালবকৈশিকের মতন 'কৈশিক' নামাঙ্কিত আরো অনেক রাগ আছে, যেমন—ষড্জকৈশিক, ঠক্কৈশিক, গোড়কৈশিক, কৈশিকপঞ্চম, ভিন্নকৈশিক প্রভৃতি। বৃহদেশীকার তাই উল্লেখ করেছেন—“বিভিন্নকৈশিকে হি” প্রভৃতি।

‘কৈশিকমধ্যম’ রাগের উল্লেখ বৃহদেশীতেও পাওয়া যায়। যেমন মতঙ্গ বলেছেন—“শুদ্ধকৈশিকমধ্যমো বাগঃ ষড্জগ্রামসম্বন্ধঃ” ( পৃ° ৮৬ )। কিন্তু তিনি কৈশিককে আবার মধ্যমগ্রামের সঙ্গেও সম্পর্কযুক্ত বলেছেন—“শুদ্ধকৈশিকো নাম মধ্যমগ্রামসম্বন্ধঃ”। নারদীতে কৈশিকমধ্যমকে স্পষ্টভাবে মধ্যমগ্রাম থেকেই উৎপন্ন বলা হয়েছে। বৃহদেশীকার ( পৃ° ৯৮ ) মালবকৈশিক সম্বন্ধে বলেছেন :

কৈশিকীজাতিসংস্কৃতিঃ ষড্জাংশতাসংযুতঃ।

দুর্বলো ধৈবতেন শ্রাদ্ রাগো মালবকৈশিকঃ ॥

অর্থাৎ মালবকৈশিক মধ্যমগ্রাম থেকে উৎপন্ন অথবা মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত, কৈশিকীজাতি থেকে উৎপন্ন, ষড্জ গ্রহ ও অংশ স্বর, ধৈবতের ব্যবহার অল্প, কাকলিনিষদের ব্যবহার, বিপ্রলম্বে ও শৃঙ্খারসে প্রয়োগ, বীর প্রভৃতি রসেরও প্রকাশ থাকবে, ষড্জাদি মুছনা, আরোহী-বর্ণ, প্রসন্নমধ্যম অলংকার প্রভৃতি। শাস্ত্রদেব গান বা ধ্যানের সঙ্গে তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরের রাগবিবেকাধ্যায়েও ঠিক এই ধরনের মালবকৈশিকের রূপের পরিচয় দিয়াছেন,

চন্দ্রাভরণং হব নীলকণ্ঠমহিবলয়, ত্রিপুরহরং মৃগাক্ষনয়নং,

গিরিনিলায়ং, নমত সদা মদনাক্ষ হরম্।

মালবকৈশিক সম্পূর্ণজাতি এবং কৈশিক অথবা শুদ্ধকৈশিক ষাডবজ্রাতির রাগ, সূতরাং কৈশিক অথবা কৈশিকীকে মালবকৈশিকের অভিন্ন রূপ বা কৈশিকীরাগ মালবদেশের সংস্পর্শে এসে মালবকৈশিকরূপে পরিচিত এরকম মনে করার কোন কারণ নেই।

এছাড়া নারদীর ৩য় কণ্ডিকার ৫ ১১ শ্লোকগুলি সম্বন্ধে বক্তব্য এই যে, ৮ম শ্লোকে ষড্জগ্রাম, ৯ম শ্লোকে কৈশিক ও সাধারণত, ১০ম শ্লোকে কৈশিকমধ্যম, ১১শ শ্লোকে মধ্যমগ্রাম, ও ৫ম শ্লোকে মধ্যমরাগ ও ষাড়বের উল্লেখ আছে। এগুলি আসলে রাগ কিনা তার উল্লেখ নারদীতে স্পষ্টভাবে পাওয়া না গেলেও বৃহদেশীকার মতঙ্গ ৩২১ শ্লোকের অর্থে কল্প ও ভরতের যে

দুটি প্রমাণবাক্যের উল্লেখ করেছেন তা থেকে প্রমাণিত হয়। প্রমাণবাক্য দুটির ভেতর প্রথমটি কণ্ঠপের—

ষাড়বে মধ্যমগ্রামে পঞ্চমং ককুভন্তথা।

ষড়্জ সাধারিতশ্চৈব তথা কৈশিকমধ্যমঃ ॥

দ্বিতীয়টি ভরতের, যদিও ভরত প্রামাণিক প্রাচীন গ্রন্থকার ব্রহ্মার মতবাদেই নামোল্লেখ করেছেন,

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ।

গর্ভে সাধারিতশ্চৈবাবমর্শে \* \* তু পঞ্চমঃ ॥ প্রভৃতি

তবে কথা এই যে, কণ্ঠপের মূদ্রিত গ্রন্থ পাওয়া কঠিন, কিন্তু মূদ্রিত ভরতের নাট্যশাস্ত্রে এই শ্লোকগুলির কোন সন্ধান মেলে না। তবে একথা সত্য যে, মতঙ্গ কণ্ঠপ ও ভরতের নামে প্রমাণবাক্য দুটি উদ্ধৃত করেছেন। আমরা আগেই বলেছি যে, ভরত ব্রহ্মার মতবাদকে যখন নজির-স্বরূপ উল্লেখ করেছেন তখন ব্রহ্মার নিজস্ব একটি মতবাদ যে ছিল তা ভরতের বিবরণ থেকে পাওয়া যায়। তাছাড়া মতঙ্গ ভরতের মতবাদের উল্লেখ ক’রে প্রমাণ করেছেন যে, মধ্যমগ্রাম, ষড়্জগ্রাম, ষড়্জ, সাধারিত, পঞ্চম, কৈশিক, ষাড়ব, কৈশিকমধ্যম প্রভৃতি ‘রাগ’ তথা গ্রামরাগ। সুতরাং একথা সত্য যে, শুধুই নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময়ে নয়, নারদীশিক্ষাকার নারদের সময়েও ভারতীয় সমাজে রাগের সৃষ্টি ও রাগরূপের অহুশীলন ছিল।

তৃতীয় কণ্ঠিকার ১১শ শ্লোকে নারদীকার ‘গান্ধর্ব’ শব্দটির পরিচয় দিয়েছেন শব্দগত অর্থের বিচার ক’রে। তিনি বলেছেন, ‘গান্ধর্ব’ বলতে গান ও বেণুর সংমিশ্রণে যে সঙ্গীত—তাই : “গ-শব্দেন গানং লক্ষ্যতে, ধ-কারেণ ব-কারেন বৈণিকস্ত প্রবাদনম্”। অবশ্য নৃত্যের ইঙ্গিত এখানে নাই, মাত্র গীত ও বাস্তব উল্লেখ আছে। ‘গান’-শব্দে মার্গগান বা জাতিরাগ ও গ্রামরাগদের অহুশীলন, লৌকিক দেশীগানের নয়। বেণু ও বীণার ইঙ্গিত জাতিরাগ > গ্রামরাগ > রাগের প্রাচীনতাকেই লক্ষ্য করছে।

‘গান্ধর্ব’ শব্দ বা বিষয়টি নিয়ে শাক্তদেব তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরের ৪র্থ প্রবন্ধাধ্যায়ে সুস্পষ্টভাবে আলোচনা করেছেন। তিনি ‘গীতি’ শব্দটির পরিচয় দিয়ে গান্ধর্ব ও গানের প্রসঙ্গের কথা উল্লেখ করেছেন এবং গান্ধর্ব ও গানকে সমষ্টিভাবে ‘গীতি’ নামে অভিহিত করলেও গান্ধর্ব ও গান যে একই শ্রেণীর

সঙ্গীত নয়, সে-সম্বন্ধে স্থির-সিদ্ধান্ত করেছেন—“গান্ধর্বঃ গানমিত্যশ্চ ভেদদ্বয়মুদীরিতম্”। ‘গান্ধর্ব’ বলতে বৈদিকোত্তর (সামগানের পরবর্তী) মার্গ-সঙ্গীত ও ‘গান’ বলতে সর্বসাধারণের প্রীতিকারক দেশী-সঙ্গীত বুঝায়। শাক্তদেব তাই উল্লেখ করেছেন,

অনাদিসংপ্রদায়ং যদ্ গান্ধর্বৈঃ সংপ্রযুক্তাতে ।

নিয়তং শ্রেয়সো হেতুস্তদগান্ধর্বঃ জগুবুধাঃ ॥

যন্তু বাগ্নেয়কারেণ রচিতং লক্ষণাশ্রিতম্ ।

দেশীরাগাদিষু প্রোক্তং তদগানং জনরঞ্জনম্ ॥

টীকাকার কালিনাথ ( পৃ ২৭১ ) এ’সম্বন্ধে বলেছেন—“গান্ধর্বঃ মার্গঃ । গানং তু দেশীত্যবগন্তব্যম্”। গান্ধর্বকে বৈদিকত্বের কোলিত ও সম্মান দেওয়া হয়, কারণ মার্গ-সঙ্গীত বৈদিক সঙ্গীতের মালমশলা ও নিয়ম-নীতি নিয়ে রচিত, শাক্তদেবও তাই “অনাদিসংপ্রদায়ং” শব্দটা গান্ধর্বের উদ্দেশে ব্যবহার করেছেন। “অনাদিসংপ্রদায়ং” বলতে কালিনাথ বলেছেন : “গান্ধর্বশ্চ বেদবদপৌরুষেয়ত্বমিতি স্মৃতিতং ভবতি”। টীকাকার সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন : “তস্মৈ গীতস্মৈ গান্ধর্বঃ গানমিতি ভেদদ্বয়মুক্তং ভরতাদিভিঃ”। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত প্রভৃতিও গান্ধর্ব ও গানের পার্থক্যের কথা স্বীকার করেছেন। পণ্ডিত সিংহভূপাল “অনাদিসংপ্রদায়ং” কথাটির অর্থ করেছেন : “গুরুশিষ্যপরম্পরয়া পরিজ্ঞানম্, তস্মাদেব নিয়তং গ্রহাংশমুর্ছনাদিনিয়মযুক্তম্; শ্রেয়স ঐহিকসুখস্ত স্বর্গাপবর্গরূপস্ত হেতুঃ কারণম্”।

পণ্ডিত সিংহভূপালের টীকায় শ্লোকে অন্তর্নিহিত রহস্যের দ্বার উন্মুক্ত হয়েছে বোলে মনে হয়। আমরা সাধারণতঃ বলি যে, বৈদিক সামগান আবৃত্তিমূলক (chanting), তাতে মেল, রাগ, গ্রহ, অংশ, মুর্ছনা প্রভৃতির বালাই ছিল না, কেননা তার স্মৃতিস্তিত ও প্রমাণযোগ্য কোন ইতিহাস আমাদের চোখে এখনো-পর্যন্ত পড়েনি। কথাটা মোটেই সত্য নয়, কেননা লিখিত ইতিহাস না থাকলেই যে বস্তু বা ঘটনার অস্তিত্ব লোপ পাবে এটা চিন্তা করা সমীচীন নয়। বরং সিংহভূপালের “অনাদিমাত্ৰো যঃ সংপ্রদায়ো গুরুশিষ্যপরম্পরয়া পরিজ্ঞানম্, তস্মাদেব নিয়তং গ্রহাংশমুর্ছনাদিনিয়মযুক্তম্” কথাগুলি ভেতর থেকে এই ইঙ্গিতই পাওয়া যায় যে, বৈদিকোত্তর মার্গ-সঙ্গীত সাম-সঙ্গীতের (সামগান) মালমশলা ও নিয়মকানুনকে ভিত্তি করে রচিত

এবং সাম-সঙ্গীতের সঙ্গে মার্গ-সঙ্গীতের যোগসূত্রেব সঙ্গান পাওয়া যায় গুরুশিষ্টপরাম্পরাক্রমে বিধিবৎ অহুশীলনের মধ্যে। অবশ্য লোকপরাম্পরায় কোন জিনিসের প্রবর্তন ও অহুশীলন হোলেই পরবর্তী দ্বারার কিছু-না-কিছু বা অধিকাংশভাবে পরিবর্তন ও সংযোজন হোয়ে থাকে সত্য, কিন্তু তাহলেও মূলরূপের বা মূলবস্তুর কখনই পরিবর্তন ঘটে না। সুতরাং একথা ঠিক যে, পরবর্তী মার্গ-সঙ্গীতে যদি আমরা মেল, গ্রহ, অংশ, স্রাস, মুছনা প্রভৃতির ব্যবহারের উল্লেখ পাই তবে মার্গ-সঙ্গীতের পূর্বরূপ যে বৈদিক সাম-সঙ্গীত তাতে এসকলের ব্যবহার ছিল একথা অহুমান করতে পারি। আর তাহলে বৈদিকগান যে বর্তমান কালের মতন সঙ্গীতশ্রেণীভুক্ত, অর্থাৎ তাকেও ভরতোত্তর যুগের সঙ্গীতের কৌলিগ ও পদবী আমরা দিতে পারি সে-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

নাট্যশাস্ত্রে ভরতও গান্ধর্বগানের পরিচয় দিয়েছেন এবং রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল সে-কথার উল্লেখ করেছেন। গান্ধর্বের পরিচয় দিতে গিয়ে ভরত বলেছেন (২৮৮) : “গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ঃ স্বরতালপদাশ্রয়ম্”, অর্থাৎ স্বর, তাল ও পদ অথবা নৃত্য, গীত ও বাস্তবের অপর নাম ‘গান্ধর্ব’। ভরতোত্তর কালে সঙ্গীতশাস্ত্রীরা সঙ্গীতের পরিচয় দিতে গিয়ে যেমন নৃত্য, গীত ও বাস্তব সমন্বয়কে সঙ্গীত বলেছেন—“গীতং বাচ্চং তথা নৃত্যং ত্রয়ং সঙ্গীতমুচ্যতে”,<sup>২০</sup> নাট্যশাস্ত্রকার ভরতও তেমনি গান্ধর্বের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন—গান্ধর্বসঙ্গীত স্বর, তাল ও পদের আশ্রয়। কিন্তু তিনি প্রত্যেকটাকেই আবার গান্ধর্ব নামেও অভিহিত করেছেন—“গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিজ্ঞাৎ স্বরতালপদাত্মকম্” (২৮১২)। এই স্বর, তাল ও পদ বলতে কি বুঝায় সে-সম্বন্ধে তিনি নাট্যশাস্ত্রের ২৮শ অধ্যায়ের ১৪-১৮ শ্লোকগুলিতে বর্ণনা করেছেন।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বলেছেন, গান্ধর্বদের প্রিয় বোলে বৈদিকোত্তর মার্গ-সঙ্গীত ‘গান্ধর্ব’ নামে পরিচিত। সেই গান্ধর্বগান দেবতাদের কল্যাণ ও প্রীতিকর ছিল—“অতর্থমিষ্টং দেবানাং তথা প্রীতিকরং পুনঃ” (২৮১২)। কিন্তু আসলে গান্ধর্ব-সঙ্গীতের মূল উৎস হোল গান, বীণা ও বংশ বা বেণু। ‘গান’ বলতে বুঝায় বৈদিক সামগান। বীণা ও

বেণু<sup>২১</sup> বৈদিক বাস্তব্য। প্রাচীন সঙ্গীত-সাহিত্যে সামগানকে বৃক্ষাবার জন্তে কখনো কখনো 'বীণা' অথবা 'বেণু' (?) শব্দের ব্যবহার করা হয়েছে। পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরাও স্বীকার করেছেন যে, বৈদিক গান থেকে মার্গ-সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে। অবশ্য 'গান' বলতে পরবর্তীকালে সর্বদাই দেশী-সঙ্গীতকেই বুঝিয়েছে, কেননা শাক্তদেব ও অন্যান্য পরবর্তী সঙ্গীতকারেরাও গান্ধর্বকে মার্গ ও গানকে দেশী সঙ্গীতের পর্যায়ে অন্তর্ভুক্ত করেছেন। কিন্তু "অস্ত্র যোনির্ভবেদগানং" কথাগুলির ভেতর 'গানং' শব্দটি নাট্যশাস্ত্রকার ভরত ব্যবহার করেছেন বৈদিক সামগানের পরিবর্তে। শিক্ষাকার নারদ ৪র্থ কণ্ডিকার প্রথম স্লোকে গানকে 'দেশী'-পর্যায়ে ফেলেছেন দেখা যায় এবং 'বেণু' সেখানে দেশী-সঙ্গীতের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে।

নারদীশিক্ষার পরবর্তী স্লোক দুটি সঙ্গীত-জগতের পক্ষে বিশেষ উপযোগী, কেননা নারদ এমন একটি সমন্বয়ের দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে বৈদিক ও লৌকিক সঙ্গীত-চর্চার মধ্যে যোগসূত্র রচনা করেছেন যা সঙ্গীতের ইতিহাস একটি মূল্যবান উপাদান ও চিরস্মরণীয় জিনিস। নারদ উল্লেখ করেছেন,

য সামগানং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারতৃতীয়তৃষভঃ স্মৃতঃ ॥

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো দৈবতো ভবেৎ ।

ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্জৈয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ॥

সামগরা সামগান করতেন, তাতে তিন অথবা চার স্বরই থাকত না, পরন্তু পাঁচ, ছয়, ও সাত স্বরের সমাবেশ ছিল এ'বিষয় আমরা আলোচনা করেছি। নারদীশিক্ষাকার নিজেও স্বীকার করেছেন, যদিও শাখাভেদে গানে স্বরের বিভিন্ন সংখ্যা ব্যবহার হোত। সামপ্রাতিশাখাকার পুন্সর্ষি সেকথা স্বীকার করেছেন। সামগানের সাত স্বর ছিল : প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, ২১।

২১। প্রাচীন সঙ্গীতগ্রন্থে এবং ব্রাহ্মণাদি বৈদিক সাহিত্যে 'বেণু' ও 'বীণা' এই দুটি বাস্তব্যের উল্লেখ আছে। এক্ষণে গবেষণার বিষয় যে, এই দুটি বাস্তব্যের মধ্যে কোনটি সর্বাপেক্ষা প্রাচীন। অনেকে বেণু বংশ বা বীণাকে (lute or pipe) প্রাচীনতার সম্মান দেন, আবার অনেকের মতে বীণাই আদি ভারতীয় বাস্তব্য। হুপ্রাচীন দিগ্ধ উপত্যাকার বেণু ও বীণা দু'রকম বাস্তব্যই পাওয়া গেছে, হুতরায় এ'থেকে প্রমাণ হয় যে, আজ থেকে অন্ততঃ ৬০০০ হাজার বছর আগে বেণু ও বীণার প্রচলন ছিল। তবে প্রাচীন দুটি বাস্তব্য বেণু ও বীণার মধ্যে কোনটি বেশী প্রাচীন তা যে গবেষণার জিনিস আমরাও স্বীকার করি।

অতিস্বাৰ্ধ ও ক্রুষ্ট! অজ্ঞাত সাত স্বরের নামও আমরা আগে আলোচনা করেছি। শিক্ষাকার নারদ বৈদিক ও লৌকিক এই দুটি শ্রেণীর গানের সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন, তবে তিনি লৌকিক গান নিয়ে যত বেশী আলোচনা করেছেন ততটুকু বৈদিক গান নিয়ে করেন নি, কিন্তু তাই বোলে তার অর্থ এই নয় যে, বৈদিকগানকে তিনি অবহেলা করেছেন। তাঁর সময়ে সমাজে লৌকিক গানের প্রচলন ও সমাদর বৃদ্ধি পেয়েছিল। বৈদিকগান ছিল সীমাবদ্ধ যাজ্ঞিক সামগ-সম্প্রদায়ের ভেতর। আর একথা আমরা আলোচনা করেছি যে, দেশী-সঙ্গীতের প্রচলন বৈদিক যুগেও ছিল সাম-সঙ্গীতের পাশেপাশে, যার সুস্পষ্ট প্রমাণ ও পরিচয় পাই বৈদিক অরণোগেয়গান ও গ্রামেগেয়গানের মধ্যে। গ্রামেগেয়গানই পরে সংস্কৃত ও পরিবর্তিত রূপ নিয়ে লৌকিক গান্ধর্বে ও গানে তথা মার্গ-সঙ্গীতে ও দেশী-সঙ্গীতে পরিণত হয়েছে। সুতরাং একথাও সহজে অহুমান করা যায়, বৈদিক সাত স্বর প্রথমাদির সমসাময়িক লৌকিক সাত স্বর ষড়্জাদির প্রচলন ছিল। তবে একথা ঠিক যে, উভয়ের মধ্যে ঠিক কোন যোগসূত্র ছিল না, উভয়েই ছিল সমান্তরাল রেখার মতন প্রসারিত। নারদের কৃতিত্ব হোল সেই যোগসূত্রের রচনায় বা প্রতিষ্ঠায়। তিনি উভয়কেই গণ্য করেছিলেন সমগোত্রীয় হিসাবে। উভয়ের মধ্যে একটি মৈত্রী সম্পর্ক স্থাপন ক'রে তিনি ভারতীয় ইতিহাসের অহুসঙ্কানী ক্ষেত্রকে চির-অব্যাহত রাখে মনস্থ করেছিলেন। তাই বৈদিক ও লৌকিক এই দুটি শ্রেণীর সঙ্গীতের স্বরগুলির পরস্পরের মধ্যে প্রকাশ বা উচ্চারণগত একটি সামঞ্জস্যের তিনি সন্ধান দিয়েছিলেন। তিনি 'বেণু' বলতে লৌকিক সঙ্গীতকে বুঝিয়েছেন। তিনি বলেছেন: সামগদের যেটা প্রথম স্বর, লৌকিকগানে সেটা মধ্যম স্বর, অর্থাৎ বৈদিকের প্রথম স্বরের কম্পনসংখ্যা ও ধ্বনির সাম্য আছে লৌকিকের মধ্যম স্বরের সঙ্গে। সেরকম দ্বিতীয়ের সঙ্গে গান্ধারের, তৃতীয়ের সঙ্গে ঋষভের, চতুর্থের সঙ্গে ষড়্জের, পঞ্চমের সঙ্গে ধৈবতের, ষষ্ঠের সঙ্গে নিষাদের ও সপ্তমের সঙ্গে পঞ্চমের স্বর ও উচ্চারণগত ঐক্য আছে। পরবর্তীকালে বেদভাষ্যকার সায়ণও একবার এই কল্যাণ-প্রচেষ্টায় ত্রুটি হ'য়েছিলেন, কিন্তু তাঁর উভয় শ্রেণীর স্বরগত ঐক্য ছিল অল্প রকম। তবে তাঁর নির্ণয়ের পিছনে কি ধরণের প্রামাণিক নজির ও যুক্তি ছিল তার কোন উল্লেখ তিনি করেন নি। নারদ ও সায়ণের স্বরনির্ণয় যেমন,

সংখ্যা	সামগানের স্বর	নারদ-নিরূপিত স্বর	সায়ণ-নির্ণীত স্বর
৭	ক্ৰুষ্ট	পঞ্চম	নিষাদ
১	প্রথম	মধ্যম	ধৈবত
২	দ্বিতীয়	গান্ধার	পঞ্চম
৩	তৃতীয়	ঋষভ	মধ্যম
৪	চতুর্থ	ষড়্জ	গান্ধার
৫	মঙ্গ	ধৈবত	ঋষভ
৬	অতিস্বাধ	নিষাদ	ষড়্জ

চারটি বেদেরই ছিল শাখা-প্রশাখা এবং তাদের মধ্যে রুচি, মন্ত্রের প্রয়োগ, গান ও কার্যকলাপভেদে মতভেদও সৃষ্টি হয়েছিল অনেক এবং হওয়াও স্বাভাবিক। শুধু তাই নয়, ঋষেদের অমুগামীদের সঙ্গে সামবেদীদের, অথবা এক বেদের পথচারীদের সঙ্গে অত্র বেদের নিয়মপন্থীদেরও হয়েছিল মতের অনৈক্য। সামবেদীদের সামগান-সম্বন্ধে সে-রকম ঋষেদীদের কাছে অনেক নিন্দা ও সমালোচনাই শোনা যায়। পরবর্তীকালে ঋষেদ-অমুগামীদের কানে সামগান শোনাতে শৃগাল কুকুর পেচক ও গাধা প্রভৃতির ডাকের মতন। সামগানকে ঋষেদীরা কান্নার স্রবের মতন, অথবা পুতিগন্ধযুক্ত বলতেও পশ্চাদপদ হোত না। আপস্তম্বধর্মসূত্রকার তাঁর গ্রন্থের ১০ম খণ্ডের ১৯-২৯ শ্লোকগুলিতে একথারই উল্লেখ করেছেন এবং টীকাকার পণ্ডিত হরদত্ত মিশ্র তাঁর 'উজ্জ্বলা' ব্যাখ্যায় আরো পরিস্কারভাবে তা প্রকাশ করেছেন। সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে কলহ ও গণ্ডোগোলেব কাহিনী সকল যুগের ইতিহাসেই পাওয়া যায়। আপস্তম্বধর্মসূত্রকার বলেছেন,

(ক) “স্বর্গদত্তনাদাসলায়ুক্যকস্কোলুকশাস্‌মৈ বাদিতশব্দা রোদন-গীতসামশব্দাচ” । ১৯

আচার্য হরদত্ত উজ্জলায় এই সূত্রের ব্যাখ্যা করেছেন : “\* \* স এবাং বিকৃতঃ প্রযুক্তঃ । একস্কঃ একচরসম্ভাগঃ । উল্লুকে দিবাভীতঃ । এতেষাং চ শব্দাঃ । বাদিতানি বাদিত্রাণি বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি । তেষাং চ সর্বে শব্দাঃ রোদনশব্দা গীতশব্দাসামশব্দাচ, এতে শ্রয়মাণা অনধ্যায়স্ত হেতবঃ ।” (খ) আপস্তম্বকার আবার ২০-শ সূত্রে উল্লেখ করেছেন : “শাখাস্তরে চ সান্নামনধ্যায়ঃ” । উজ্জলাকার লিখেছেন : “বেদাস্তরস্ত সকাশে সাম নাধ্যায়ম্, ‘গীতিষু সামাখ্যা’ । তদ্যোগাংধেদবচনসামশব্দ ইত্যত্রে” । ২১ এখানে ‘শাখাস্তরে’ অর্থে ‘অন্তশাখা’ তথা ‘ঋগ্বেদ’ (‘বেদাস্তরস্ত’) । সামগানে ‘বাদিত্রাণি’—বাত্তযন্ত্র হিসাবে ‘বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি’—বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গাদির ব্যবহার হোত, কিন্তু ঋগ্বেদীদের কানে তা স্রমধুর না হোয়ে কর্কশ বোধ হোত, রোদনের শব্দের শ্রায়, শৃগাল উলুক বা পেচক, (গ) ‘হৃদয়িত্বা স্বপ্নাস্তম্’ (২২ শ্লোঃ)—বমনের শ্রায়, (ঘ) ‘পুতিগন্ধঃ’ (২৪ শ্লোঃ)—দুর্গন্ধযুক্ত, (ঙ) ‘শূকং চান্মসংযুক্তম্’ (২৫ শ্লোঃ)—উদগার-শব্দের মতন মনে হোত এবং এই নিন্দনীয় সামগান হোলে তাদের (ঋগ্বেদীদের) বেদাধ্যয়ন স্থগিত থাকত অকলাণজনক লক্ষণের জন্যে ।

অবশ্য মনে রাখতে হবে যে, সামগান-সম্বন্ধে এরকম বিরূপ মন্তব্য সৃষ্টি হয়েছিল ঋগ্বেদীদের ভেতর—চতুর্বর্ণের মধ্যে যখন কর্মবিভাগের বেশ কড়াকড়ির ভাব ছিল এবং ধর্মসূত্রকার আপস্তম্ব নিজেই তার পরিচয় দিয়েছেন—“সর্ববর্ণানাম্ সাধারণবৈশেষিকা ধর্মাসঃ” (২৫।২।১০।১) শ্লোকে এবং হরদত্ত মিশ্র আরো পরিষ্কার কোরে বলেছেন—“অধ্যয়নাদয়ঃ ত্রয়াণাং, অধ্যাপনাদয়ো ব্রাহ্মণস্ত, যুক্তাদয়ঃ ক্ষত্রিয়স্ত, কৃষ্যাদয়ো বৈশ্যস্ত, শূদ্রাশূদ্রস্ত” । ব্রাহ্মণ্যযুগের গোঁড়ামির পদার্পণ ঘটেছে তখন ভারতীয় আর্ষসমাজে, নচেৎ সামগানের মতন পবিত্র গানকে এভাবে বিদ্রূপের চক্ষে কখনই ঋগ্বেদীরা অথবা বেদের অজ্ঞান শাখাসেবীরা দেখতে ন। সাম্প্রদায়িক মনোভাবের জন্তে বৈদিক গান সামগানের মহিমা ও মাধুর্য কোনদিনই ভারতবর্ষের কেন, বিশ্বের ইতিহাসে স্থান হবে না, স্থান করাও ধর্মসূত্রকার ঋষি আপস্তম্বের উদ্দেশ্য নয় ।

২২ । Cf. ‘আপস্তম্বধর্মসূত্রম্’ (উজ্জলাখ্যাখ্যায় হরদত্তমিশ্রবিরচিত্তা সহিতম্, *Bibliothica Sanskrita*—No. 15, মহিশূর, ১৮৯৮), পৃ ৭৬—৭৭



তিনি কেবল ক্রমবিবর্তমান সমাজের ভিন্ন ভিন্ন রুচি ও দৃষ্টিভঙ্গিরই নিদর্শন দিয়েছেন। নচেৎ “খগর্দভনাদাস” প্রভৃতি শ্লোকগুলির মারফতে সপ্তস্বর ও অলংকারযুক্ত বৈদিক সামগানের কোন-কিছু রহস্যেরই উদ্ঘাটন করা হয় নি কিংবা তার বিকাশের ইতিহাসে কোন আলোকপাত করাও সম্ভব হয় নি।

এরপর শিক্ষাকার নারদ সামস্বর ও লৌকিক স্বর এ’ছটীর মধ্যে ধ্বনিগত ঐক্য দেখিয়ে ষড়্জাদি সাত স্বরের বিকাশের বা জন্মকাহিনীর উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন পশুপক্ষীদের ধ্বনির অন্তিম সূক্ষ্মরিতে ষড়্জাদি সাত স্বরের বিকাশ রয়েছে। যেমন,

ষড়্জং বদতি ময়ুরো গাবো রস্তুস্তি চৰ্ঘভম্।

অজাবিকে তু গাক্কারং ক্রৌঞ্চো বদতি মধ্যমম্ ॥

পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলা বক্তি পঞ্চমম্।

অখস্তু দৈবতং বক্তি নিষাদো বক্তি কুঞ্জরঃ ॥

নারদের এই বর্ণনা থেকে বুঝা যায় যে, প্রাণবায়ু শরীরের বিভিন্ন সন্ধিস্থানকে অতিক্রম করার সময় ভিন্ন ভিন্ন ধ্বনি বা স্বর সৃষ্টি করে। ষড়্জাদি স্বরও বাতাসের দ্বারা আহত হোয়ে শরীরের ভেতর থেকে নির্গত হয়। পরবর্তীকালে অমুসন্ধিস্থ সঙ্গীতসাধকগণ ষড়্জাদি স্বরের ধ্বনিগত সাম্য পশুপক্ষীদের স্বরের মধ্যে পেয়েছিলেন ও সেই ধ্বনি বা স্বরসাম্য লক্ষ্য করেই সাত স্বরের সৃষ্টির সঙ্গে প্রকৃতির প্রজা পশুপক্ষীদের নামের যোগসূত্র রচনা করেছেন। মাণ্ডুকীশিক্ষা আলোচনার সময়েও আমরা এ’কথার উল্লেখ করেছি। সূক্ষ্মদর্শী শিল্পীদের পর্যবেক্ষণপ্রণালীকে প্রকৃতপক্ষে বিজ্ঞানসম্মত বলা যায়। বিজ্ঞানের রীতি ও কর্তব্য হোল : জাগতিক সকল জিনিসের পারস্পরিক সম্পর্ক ও কারণকে নির্ণয় করা আর চাক্ষুষ বা প্রত্যক্ষরূপ পর্যবেক্ষণ ও অমুমানই তাদের সিদ্ধান্তের পক্ষে মাধ্যম। তাঁরা নিশ্চয়ই পশুপক্ষীদের ধ্বনির অন্তিম স্বরের সঙ্গে ষড়্জাদি সাত স্বরের ধ্বনিসাদৃশ্য ও সাম্য অমুভব করেছিলেন ও সেই অমুভব করার প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা নিয়েই তাঁদের গ্রন্থে সে-তত্ত্ব স্বীকার করেছেন।

অগ্নাত্ম শিক্ষাকারের মতন নারদ আবার কণ্ঠ থেকে ষড়্জের, শির থেকে ঋষভের, নাসিকা থেকে গাক্কারের, উরু থেকে মধ্যমের, উরু, শির ও কণ্ঠ এই তিন স্থান থেকে পঞ্চমের, ললাট থেকে দৈবতের ও সর্বসন্ধি থেকে নিষাদের

উৎপত্তির কথা বর্ণনা করেছেন। নারদের বর্ণনার পিছনে কোন বৈজ্ঞানিক তথ্য আছে কিনা শরীরবিজ্ঞানবিদেরা তা নির্ণয় করবেন, তবে আমাদের কাছে আপাতত এটা কল্পনা বোলেই মনে হয়। নারদীশিক্ষার ঐর্থ্য কণ্ডিকার ৭-১২ শ্লোকগুলিতে নারদ সাতস্বরের জন্মরহস্যের যে পরিচয় দিয়েছেন তাকেই অনেকটা বৈজ্ঞানিক হিসাবে আমরা গ্রহণ করতে পারি, যদিও ললাট থেকে ধৈবতের সৃষ্টিকথা একটু অসম্ভব বোলে মনে হয়। মাতুকীশিক্ষাকারও নারদীর এ-বর্ণনা সমর্থন করেছেন।

শিক্ষাকার নারদ ( পৃ ৪০৮ ) উল্লেখ করেছেন,

নাসাং কণ্ঠমূরস্তানুজিহ্বাদন্তাংশ্চ সংশ্রিতঃ ।

যড়্ভিঃ সঙ্গায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ যড়্জ ইতি শ্রুতঃ ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ ।

নর্দত্বাষভদ্যস্মাৎ তস্মাদৃষভ উচ্যতে ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ ।

নাসা গঙ্কারহঃ পুণ্যো গাঙ্কারস্তেন হেতুনা ॥

বায়ুঃ সমুখিতো নাভেরুরোহৃদিসমাহতঃ ।

নাভিঃ প্রাপ্তো মহানাদো মধ্যমজ্বং সমশ্রুতে ॥

বায়ুঃ সমুচ্ছিতো নাভেরুরোহৃৎকণ্ঠশিরোহতঃ ।

পঞ্চস্থানোখিতস্তাস্ত পঞ্চমজ্বং বিধীয়তে ॥

ধৈবতং চ নিষাদং চ বর্জয়িত্বা স্বরদ্বয়ম্ ।

শেষাং পঞ্চস্বরাস্তান্ পঞ্চস্থানোচ্ছিতান্ বিহুঃ ॥৭—১২

নাসা, কণ্ঠ, উর, তালু, জিহ্বা ও দন্ত এই ছ'টা স্থানে বাতাস আহত হোয়ে স্বর সৃষ্টি ক'রে বোলে তার নাম 'যড়্জ'। বায়ু নাভি থেকে উখিত হোয়ে কণ্ঠ ও শীর্ষে আঘাত করায় ঋষভ বা বুঘের মতন ধ্বনি উখিত হয় বোলে তার নাম 'ঋষভ'। নাভিদেশ থেকে বাতাস উখিত হোয়ে কণ্ঠ ও শীর্ষদেশে আহত হয় এবং সেজগ্রে বিচিত্র পবিত্র গন্ধের সৃষ্টি করে বোলে সে-ধ্বনির নাম 'গাঙ্কার'। নাভি থেকে বাতাস উখিত হোয়ে উর ও হৃদয়ে আঘাতপ্রাপ্ত হয়, কিন্তু নাভি থেকে ধ্বনির সৃষ্টি হওয়ার জগ্রে মহানাদ বা গভীর শব্দ হয়, সেই শব্দের নাম 'মধ্যম'। বায়ু নাভিদেশ থেকে উঠে নাভি, উর, হৃদয়, কণ্ঠ, শির এই পাঁচস্থানে আহত হওয়ায় শব্দের নাম 'পঞ্চম'।

ধৈবত ও নিষাদ দুটি স্থান ব্যতীত আর পাঁচটি স্থানে আহত হোতে স্বর সৃষ্টি করে।

নারদীশিকাকার সাতটি লৌকিক স্বরের দেবতা এবং ঋষিদেরও নামোল্লেখ করেছেন। দেবতা ও ঋষিরা স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। বড়জ ও ঋষভের অধিপতি অগ্নি, গান্ধারের সোম বা চন্দ্র, মধ্যমের বিষ্ণু, পঞ্চমের নারদ এবং ধৈবত ও নিষাদের তুষ্ণক। অধ্যাত্ম-ভূমি ভারতবর্ষে সমস্ত জিনিসকেই পবিত্র হিসাবে গণ্য করা হয়, অধিপতি হিসাবে দেবতার কল্পনা ঐ পবিত্রতাকেই স্বরণ করিয়ে দেয়।

নারদীর পঞ্চম কণ্ঠিকা আরম্ভ হয়েছে 'দারবী' ও 'গাত্রবীণা'-র প্রসঙ্গ নিয়ে। শিকাকার নারদ এই দুটি ছাড়া তাঁর গ্রন্থে অল্প কোন রকম বীণার নামোল্লেখ করেন নি। এই বীণা-দুটির ভেতর 'গাত্রবীণা' সামগানে ব্যবহৃত হোত। যেমন,

দারবী গাত্রবীণা চ স্বে বীণে গানজাতিষু।

সামিকী গাত্রবীণা তু তস্তাঃ শৃণুত লক্ষণম্ ॥

গাত্রবীণা তু সা প্রোক্তা যস্তাঃ গায়ন্তি সামগাঃ।

স্বরব্যঞ্জনসংযুক্তা অঙ্কুরাঙ্কুরঞ্জিতা ॥

নারদীশিকার পরবর্তী সময়ে ভারতও তাঁর নাট্যাশাস্ত্রে 'চিত্রা' ও 'বিপক্ষী' এই দু'টি বীণার নামোল্লেখ করেছেন—“ছাভ্যামপি বীণাভ্যাং গানে বা বাদনে বাপি”। 'চিত্রাবীণা' সপ্ততন্ত্রীবিংশিষ্ট ও 'বিপক্ষবীণা' ন'টাতন্ত্রীযুক্ত। 'চিত্রাবীণা' বাজাবার নিয়ম অঙ্গুলি দিয়ে ও 'বিপক্ষীবীণা' কোণ (plectrum) দিয়ে বাজানো হোত। যেমন,

সপ্ততন্ত্রী ভবেচ্চিত্রা বিপক্ষী নবতন্ত্রিকা।

বিপক্ষী কোণবাণ্ডা শ্রাং চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা ॥

খ্রীষ্টীয় ৭ম থেকে ১১শ শতাব্দীর মধ্যে রচিত নারদের সঙ্গীতমকরন্দে (পৃ. ২২) প্রায় উনিশটি বীণার নামোল্লেখ আছে,

কচ্ছপী কুজিকা চিত্রা বহন্তী পরিবাদিনী।

জয়া ঘোষাবতী জ্যেষ্ঠা নকুলীষ্ঠেতি কীর্তিতা ॥

মহতী বৈষ্ণবী ব্রাহ্মী রোদ্রী কূর্মী চ রাবণী।

সারস্বতী কিম্বরী চ সৌরঙ্গী ঘোষকা তথা ॥

অর্থাৎ কচ্ছপী, কুজিকা, চিত্রা, বহন্তী (?), পরিবাদিনী, জয়া, ঘোষাবতী, জোষ্ঠা, নকুলী, মহতী, বৈষ্ণবী, ব্রাহ্মী, রৌদ্রী, কুম্বী, বাবণী, সারস্বতী, কিম্বরী, সৌরঙ্গী, ঘোষকা প্রভৃতি। শাক্তদেব তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে এগারো রকম বীণার নামোল্লেখ করেছেন,

তত্তেদাশ্বেকতন্ত্রী শ্রামকুলশ্চ ত্রিতন্ত্রিকা।

চিত্রা বীণা বিপক্ষী চ ততঃ শ্রামন্তকোকিলা ॥

আলাপিনী কিম্বরী চ পিনাকীসংজ্ঞিতা পরা।

নিঃশব্দবীণেত্যাস্তাশ্চ শাক্তদেবেন কীতিতাঃ ॥

অর্থাৎ একতন্ত্রী, ত্রিতন্ত্রিকা, চিত্রা, নকুল, বীণা, বিপক্ষী, আলাপিনী, কিম্বরী, মন্তকোকিলা, নিঃশব্দবীণা ও পিনাকী।<sup>২৩</sup> তন্মধ্যে বীণার উল্লেখ করে ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর সঙ্গীতের সাহিত্যক্রমপঞ্জিকার প্রসঙ্গে লিখেছেন,

"Of the 32 Yamalatantras, some treat music and the passages are worth quotation. Among the Saktheyatantras, Uddisamahodayam is valuable and in it we find a succinct description of 16 musical instruments. \* \*. Of the 32 Yamalatantras, the 9th. Kalatantra, treats Rasa, Bhava, Natya and Kamasasra, and the 19th. Vinatantra, embraces the whole field of music." ২৪

যামলতন্ত্রে বীণা সম্বন্ধে উল্লিখিত হয়েছে,

চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তত্ত্বিলক্ষণম্।

কিম্বরস্বরযন্ত্রাদিলক্ষণং মেললক্ষণম্ ॥

অর্থাৎ বার রকম বীণার লক্ষণ দেওয়া হয়েছে। এ'ছাড়া 'উড্ডীশমহামত্ৰোদয়'-তন্ত্রে ষোলটি অধ্যায়ে ষোলরকম বাত্মযন্ত্রের বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া আছে। এই ষোলরকম যন্ত্রের নাম—তালনিলয়, সল্লরি, পতন, মণ্ডল, ভেরিবিয়, হিমিল, থুথুক, মিথকথা, ডমরু, মুরব, অঙ্গুলিস্ফোট, বীণা, আলমনি, বাবণহস্তক, উত্তম্ব, ঘোষাবতী, ব্রহ্মক প্রভৃতি। এই প্রত্যেকটি যন্ত্রের আবার বিভিন্ন শ্রেণী বা রূপের পরিচয় পাওয়া যায়।<sup>২৫</sup>

২৩। Cf. (ক) 'সঙ্গীতরত্নাকর' (পুণা সং), পৃ. ৪৮০; (খ) মীরা মিত্র: *Musical Instruments of India* (শব্দক)—*The Sunday Hindusthan Standard*, Octo. 5, 1952, p. III.

২৪। Cf. *A History of Classical Sanskrit Literature* (1937), p. 841.

২৫। Cf. ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার উল্লেখ করেছেন: "Uddisamahamatrodaya appears

আগম বা তন্ত্র প্রভৃতি সাহিত্যে অথবা দর্শনে সঙ্গীত ও বিভিন্ন বাস্তবজ্ঞেয় যে স্থলটি প্রমাণ পাওয়া যায় সে-সম্বন্ধে মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ কবি উল্লেখ করেছেন যে, বিভিন্ন পুরাণ, আগম ও তন্ত্রে ‘গান্ধর্ব’ বা সঙ্গীত-সম্বন্ধে আলোচনা আছে। আচার্য অভিনবগুপ্ত ত্রীসংহিতায়ও সঙ্গীতের আলোচনা করেছেন। শৈব, পঞ্চরাত্র, শক্তি ও যামলতন্ত্র প্রভৃতিতে এবং উড্ডীনতন্ত্রের ১৮শ অধ্যায়ে ১৮ রকম বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে। ৩২ রকম যামল-তন্ত্রের কয়েকটিতে কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের সম্বন্ধে আলোচনা পাওয়া যায়। তিনি লিখেছেন,

“Various Puranas, Agamas and Tantras are devoted for Gandharva. \*\* Sri-Samhita is referred to by Abhinavagupta to treat of Gandharva at length. Regarding tantras of Saiva, Pancharatra, Sakteya and Yamala, only a portion of Uddisatantra is available, which has 18 chapters on 18 kinds of musical instruments and it perhaps dealt with whole science. Yamalatantras are 32 in number and several of them of unusual size are devoted to *Gandharva*. These works were once available in Benaras in the library of Kavindracharya Sarasvati and the 32nd Tantra is now extent which gives in 8000 verses contents of all the then known works in Sanskrit.” ২৬

১৯ সংখ্যক যামলতন্ত্রটির নাম ‘বীণাতন্ত্র’। বীণাতন্ত্রে উল্লেখ আছে,

একোনবিংশং বীণাখ্যতন্ত্রং লক্ষপ্রমাণকম্ ।

নাদব্রহ্মানন্দসিদ্ধির্ধেন সিদ্ধ্যতি বৈ নৃণাম্ ॥

\* \* \* \*

চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তন্ত্রিলক্ষণম্ ।

কিন্নরশ্বরযজ্ঞাদিলক্ষণং মেললক্ষণম্ ॥

ষড়্গীতাদিপ্রকথনমুৎপত্তিস্থানবর্ণনম্ ।

এবমাদীনি কীর্ত্যন্তে যস্মিন্ তন্ত্রে সহস্রশঃ ॥

১৮ সংখ্যক ‘কুণ্ডীশ্বরতন্ত্র’ এবং ২৮ সংখ্যক ‘ত্রোতালতন্ত্র’ নাট্য ও বাস্তব-সম্বন্ধে আলোচনা করেছে। যেমন,

to have been a work devoted to the rituals of worship of Siva under the name of Uddisa. As usual with such works \*\* dealing elaborately with musical instruments, 16 in number in 16 separate chapters”.

—HCSL., p. 842.

২৬। Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, Vol. III, July 1928, pp 26—27.

ত্রোতালনামকং তন্ত্রমষ্টাবিংশং সলক্ষকম্ ।  
 যস্মিন্ ভরতসর্বস্বং সাক্ষাচ্ছিবমুখোদগতম্ ।  
 লক্ষণং তালভেদানামজুষ্ঠোন্নানলক্ষণম্ ।  
 মার্গক্রিয়াজজাতীনাং কলাগ্রহলয়োদ্ভবঃ ॥  
 বাদিসপ্ততালানাং তন্ত্বেদানাং চ লক্ষণম্ ।  
 বৈনায়িকানামৈশানাং বাগ্‌ভবানাং চ লক্ষণম্ ।  
 অশ্বেষাং তালকোটীনাং শিবাগমভূবাং তথা ।  
 বিধাত্রিভিন্নলীলানাং যস্মিন্ তন্ত্বে প্রকীর্ত্যতে ॥

মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ কবি উল্লেখ করেছেন : “These Yamalatantras are in Kavindra’s list, which is not a product of imagination.” এ’ছাড়া আরো অনেক গ্রন্থে বীণার বিচিত্র রূপ ও নাম পাওয়া যায় যেগুলি ভারতীয় সঙ্গীতসমাজের ক্রমোন্নতির সঙ্গে-সঙ্গে বিকাশ লাভ করেছিল। সঙ্গীতরসিকদের ভাষায় ও ‘সঙ্গীতরাজ’ গ্রন্থে বাণা কুস্ত বা কুস্তকর্ণও বংশ তথা বেণুবাণের উল্লেখ করেছেন।<sup>২৭</sup> শিকার নারদ মাত্র দু’রকম বীণার উল্লেখ করেছেন তা আগেই বলেছি। তিনি দু’রকম বীণা— দারবী ও গাত্রবীণার অল্পশীলনের রীতিও বর্ণনা করেছেন। যেমন,

হস্তৌ হৃদয়ুজৌ ধার্ষৌ জাহুভ্যামুপরিস্থিতৌ ।  
 গুরোরমুকৃতিং কুর্যাদ্ যথাজ্ঞানমতিভবেৎ ॥  
 প্রণবং প্রাক্-প্রযুক্তীত ব্যাহতীস্তদনস্তরম্ ।  
 সাবিত্রীং চাহুবচনং ততো বৃত্তাস্তমারভেৎ ॥  
 প্রসার্য চাকুলীঃ সর্বা রোপয়েৎ স্বরমণ্ডলম্ ।  
 ন চাকুলীভিরঙ্গুষ্ঠমঙ্গুষ্ঠেনাকুলীঃ স্পৃশেৎ ॥

তারপর কিভাবে মাত্রা-অহুযায়ী হস্ত সঞ্চালন করা উচিত নারদ তারও বর্ণনা দিয়েছেন। ঋক্ ও সাম গান করতে গেলে কিভাবে সময়ের ব্যবধান অনুসরণ করতে হবে তাও উল্লিখিত হয়েছে যে, স্বরোচ্চারণ করার সময়ে

২৭। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ কবি উল্লেখ করেছেন, সঙ্গীতশাস্ত্রী খাতি বলেছেন যে, বৈদিক যুগে প্রধান বাস্তব্য ছিল ‘মর্দল’ এবং স্তোত্রগানের যুগে যুদঙ্গ, পণব, নহুর প্রভৃতি বস্ত্রের প্রচলন হয়। কিন্তু এ’-সিদ্ধান্তে কতটুকু সন্দেহ তা বিচারের বিষয়। মোটকথা বৈদিক যুগযজ্ঞের পর পঞ্চরাত্র এবং শৈবায়-নির্দিষ্ট সত্র ও অমুষ্ঠানগুলিতে গানের সঙ্গে বিভিন্ন বীণা ও বাস্তব্যের প্রচলন ছিল। বরং বৈদিক যুগে বীণা, বেণু, দুন্দুভি, কর্কর, বজ্রী, শব্দ প্রভৃতি ছিল প্রধান বাস্তব্য।

শরীরের কোন অঙ্গ সঞ্চালিত হবে না। গান-অভ্যাসের সময় ক্ষুদ্রমাাত্রার ব্যবহার হবে, প্রয়োগের সময় মধ্যমাাত্রা এবং শিশুকে শিক্ষা দেবার সময় বিলম্বিত মাাত্রা ব্যবহৃত হবে।

পূর্বে-কথিত বীণার প্রসঙ্গে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, শিক্ষাকার নারদ ছ'রকম বীণার নামোল্লেখ ও বিবরণ দিয়েছেন, অথচ বীণার প্রচলন ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক সাহিত্যের যুগে বিশেষভাবে ছিল। ঐতরেয়-আরণ্যকে (৩।২।৫) বীণার বিবরণ সুস্পষ্টভাবে দেওয়া আছে, যদিও কত রকমের বীণা তখন ছিল তার কোন উল্লেখ নেই। ঐতরেয়-আরণ্যকে উল্লিখিত আছে: “অথ খন্ডিয়ং দৈবীবীণা-ভবতি, তদম্লকৃতিরসৌ মানুষী-বীণা ভবতি। যথাস্ত্রা: শিরঃ এবমমৃগ্ধ্যা: শিরঃ, যথাস্ত্রা উদরমেবমমৃগ্ধ্যা অন্তঃশিরঃ। যথাস্ত্রা জিহ্বা এবমমৃগ্ধ্যা বান্দনম্, যথা অস্ত্রান্তঃশিরঃ এবমমৃগ্ধ্যা অন্তঃশিরঃ। যথাস্ত্রা: স্বরা এবমমৃগ্ধ্যা: স্বরা:, যথাস্ত্রা: স্পর্শ এবমমৃগ্ধ্যা: স্পর্শা:, যথা হেবেয়ং শব্দবতী তদ্ব্যবতী এবমসৌ শব্দবতী তদ্ব্যবতী, যথা হেবেয়ং লোমশেন চর্মণাহপিহিতা ভবতি এবমসৌ লোমশেন চর্মণাহপিহিতা। লোমশেন হ স্ব বৈ চর্মণা পুরা বীণা অপিদধতি। ন যো হৈতাং দৈবীং বীণাং বেদশ্রুতবদনো ভবতি, ভূমিপ্রাহস্ত কীর্তির্ভবতি যত্র কবচাশী বাচো ভাষন্তে বিদুরেনং তত্র ইতি”।

সামপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত আলোচনার সময় আমরা সাংখ্যায়নগৃহস্থতন্ত্র, জৈমিনীযত্রাঙ্গণ, পঞ্চবিংশতন্ত্রাঙ্গণ প্রভৃতি থেকে নজির তুলে দেখাবার চেষ্টা করেছি যে, বেদ ও তন্ত্রাঙ্গণের যুগে নৃত্য ও গানের সঙ্গে বিভিন্ন রকমের বীণা, বেণু প্রভৃতি বায়যন্ত্রের প্রচলন ছিল। ‘কাণ্ডবীণা’ ছিল বংশে নিমিত। পিচ্ছোরা বা পিচ্ছোলা, কর্করি, অলাবু, ঐশিকি, অপঘাতলিকা, কাশুপী বা কচ্ছপীবীণা প্রভৃতির উল্লেখ আছে। সাংখ্যায়নকার বলেছেন, বীণার শরীর বা অবয়বটী তৈরী হোত কাঠে, লাল বাঁড়ের চর্মে থাকত আবৃত বীণার নীচের অংশ, বাইরের দিকে থাকত কেশগুচ্ছ, পিছনের দিকে দশটি ছিদ্র থাকত এবং প্রত্যেকটি ছিদ্রে দশটি ক’রে তন্ত্রী সংযুক্ত থাকত, আর তন্ত্রী, তাঁত বা তারগুলি তৈরী হোত মৃগা বা দুর্বাঘাসে। উদ্গাত্রী পত্রসহ বাঁশের খণ্ড দিয়ে তন্ত্রী বা তারগুলোতে আঘাত করতেন, হাতের বা অঙ্গুলির দ্বারা কখনো স্পর্শ করতেন না। তবে উদ্গাত্রী ঠিকঠিকভাবে নিজেকে কখনো বীণা বাজাতেন না, তিনি তন্ত্রী স্পর্শ ক’রে একজন পুরোহিত বা ব্রাহ্মণকে বাজাতে

বলতেন। এরই নাম ‘শততন্ত্রীবীণা’। পরবর্তীকালে এবং বর্তমানেও এটি দক্ষিণভারতে ‘কাত্যায়নীবীণা’ নামে পরিচিত। ডাঃ কালাণ্ড বলেছেন, দাসীরাও নাকি বীণা বাজাতো। বৈদিক শততন্ত্রীবীণার মতন ‘সম্ভূর’ নামে একটি বীণাজাতীয় বাস্তবন্ত্র এখনো কাস্মীরে প্রচলিত আছে। কাস্মিরী-বীণাটিতে আটটি ক’রে তন্ত্রী প্রত্যেক স্বরের জন্তে নির্দিষ্ট। ৭টি শুদ্ধ+৫টি কোমল মোট ১২টি স্বরের জন্তে  $১২ \times ৮ = ৯৬$ টি তন্ত্রী এবং চারটি প্রধান তন্ত্রী বীণাকাণ্ডে সংযোজিত, মোট একশোটি তন্ত্রী বা তারের সমাবেশ কাস্মিরী-বীণাটিতে পাওয়া যায়। দুটি ছোট কাঠি দিয়ে যন্ত্রটি বাজানো হয়। বৈদিক শততন্ত্রী-বীণাই ভূস্বর্গবাসী কাস্মিরীদের ভেতর এখনো পূর্বরূপ কিছু পরিবর্তিত ক’রে নিজেকে বজায় রেখেছে কিনা ইতিহাস তার প্রমাণ দেবে। বৈদিক যুগে ‘ঐদৃশ্বরী’-বীণা যে উদৃশ্বর কাঠে তৈরী হোত তার উল্লেখ পাওয়া যায়। যজ্ঞমানী বা পুরোহিত-পত্নীরাই যজ্ঞে গানের (সামগান) সঙ্গে-সঙ্গে ঐ ঐদৃশ্বরী-বীণা বাজাতেন। আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, বেদে বংশে নির্মিত ‘ক্লেগী’-বীণা এবং ‘কর্করি’ বাস্তবন্ত্রের উল্লেখ আছে। ঋগ্বেদের মতন যজুর্বেদ ও অথর্ববেদেও বাস্তবন্ত্রের পরিচয় আমরা পাই। বীণা, বেণু, শম্ব ও আঘাতী নামে খঞ্জনীবিশেষ ছিল তখনকার প্রিয় বাস্তবন্ত্র। মৃদঙ্গেরও প্রচলন ছিল, কেননা হৃন্দুভি, ভূমিহৃন্দুভি প্রভৃতির উল্লেখ অথর্ববেদে আছে ( অথর্ব° ৫।২০।১ ; ৫।২০।৫ ; ৫।৩১।৭ ; ৬।৩৮।৭ ; ৬।১২৬।৩ ; ১২।১৪১ )। আচার্য সায়ণ অথর্ববেদের ৬।১২৫।১২ মন্ত্রের ভাষ্যে বৈতানসূত্র ৬।৪ থেকে উদ্ধৃত ক’রে বলেছেন : “তথা মহাব্রতে অনেন ত্বচেন ভূমিহৃন্দুভিং তাড়য়েৎ। তদ্বস্তং বৈতানে”। মহাব্রতযজ্ঞে নৃত্য, গীত ও বাস্তব এই তিনের সমাবেশ থাকত তা আগেই উল্লেখ করেছি। এ’ছাড়া আপস্তম্বধর্মসূত্রের (১।৩।১২) উজ্জলব্যাক্যায় হরদত্ত মিশ্র উল্লেখ করেছেন : “বাদিত্রাণি বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি”। ‘আদীনি’ বলতে বৈদিক সমাজে আরো অনেক বস্তবন্ত্রের নিশ্চয়ই প্রচলন ছিল। ঋগ্বেদের মতন অথর্ববেদেও ( ৪।৩৭।৫ ) “যত্রাঘাটাঃ কর্কষঃ সংবদন্তি”—‘কর্করি’ বাস্তবন্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায়। সায়ণ বলেছেন—“কর্কষঃ বাস্তবিশেষাঃ”। অথর্ব ( ৪।৬।৪ ) ‘বক্রা’ বা ধনুর্ঘন্ত্রেরও উল্লেখ আছে।

সুতরাং বীণার প্রচলন অতীব প্রাচীন। বেণু বা বংশের প্রচলনও বড় কম প্রাচীন নয়। তবে উভয়েই সমসাময়িক কিনা তা গবেষণার বিষয়। বর্তমানে



প্রচলিত ‘তানপুরা’ এবং ‘সেতার’-ও বীণাশ্রেণীভুক্ত। তানপুরার আসল নাম ‘তুঘুরুবীণা’। সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্রহ্মার শিষ্য তুঘুরু নাকি এই বীণাযন্ত্র আবিষ্কার করেছিলেন বোলে তাঁর নামানুসারে নামকরণ হয়েছে ‘তুঘুরুবীণা’। কালে তুঘুরু ‘তানপুরা’ শব্দে পরিণত হয়েছে। ‘সেতার’ যন্ত্রটি সম্বন্ধেও তাই। সেতারও নিছক ভারতীয় বাণ্যযন্ত্র, বিদেশ থেকে আমদানী করা নয়। অনেকের মতে সেতার ( পারস্ত শব্দ ‘সে’—তিন, ‘তার’—তন্ত্রী, তিন তারযুক্ত ) যন্ত্রটি পারস্ত থেকে আমীর খসরু-কর্তৃক ভারতবর্ষে প্রবর্তিত হয়েছে। এইচ এ. পপ্পলে তাঁর *The Music of India* বইয়ে এই মন্তব্যই করেছেন। তিনি বলেছেন,

“The invention of the sitar is commonly credited to the famous singer Amir Khusru of the court of Sultan Ala-u-din in the fourteen century. It is probably of Persian origin” ( p. 107 ).

অবশ্য মাননীয় পপ্পলে তাঁর বিবৃতিতে ‘সম্ভবত’ ( ‘probably’ ) শব্দটি ব্যবহার করেছেন, কিন্তু তাঁর মন্তব্য বা ধারণাকে আমরা গ্রহণ করতে নারাজ, কেননা পারস্ত শব্দ ‘সে’ বা ‘তিন’ তারযুক্ত ‘সেতার’-যন্ত্রটির তিনটি তার বা তন্ত্রী থেকে কিভাবে ও কি প্রয়োজনে সাতটি তারে বা তন্ত্রীতে ক্রমবিকশিত হোল তার কোন প্রমাণযোগ্য ইতিহাস আমরা এখনো পাইনি। তাছাড়া আগেই উল্লেখ করেছি যে, ভারতীয় সমাজে সাত-তারযুক্ত চিত্রাবীণার প্রচলন ছিল এবং ভারত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে এর নামোল্লেখ করেছেন। সাতটি তারযুক্ত বীণার উল্লেখ বৌদ্ধজাতকেও ( খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক ) আছে। শার্ঙ্গদেব তাঁর সঙ্গীতরত্নাকরে এবং তার আগে নারদ তাঁর সঙ্গীতমকরন্দে ‘ত্রিতন্ত্রী’-বীণার নামোল্লেখ করেছেন। মকরন্দকার নারদ একতন্ত্রী, দ্বিতন্ত্রী নকুল, ত্রিতান্ত্রিকা প্রভৃতি বীণারও উল্লেখ করেছেন। যদি ধরেই নেওয়া যায় যে, আমীর খসরু পারস্তদেশ থেকে ভারতবর্ষে তিন-তারযুক্ত সেতার-বাণ্যযন্ত্রের প্রবর্তন করেছিলেন তাহলেও একথা ঠিক যে, এমন-কিছু নতুন জিনিসের তিনি প্রবর্তন করেন নি, কেননা তিনতারযুক্ত সেতার যে ভারতীয় বীণা ‘ত্রিতান্ত্রিকা’-র অল্পকরণ নয় তাই বা কে বলতে পারে ? আমাদের মনে হয়, বর্তমানে প্রচলিত সাত-তারযুক্ত সেতার ভারতীয় চিত্রাবীণারই অভিন্ন রূপ। ইমন বা ইয়ামন, তুরঙ্গগোড় তুরঙ্গতোড়ী, হিজাজ্ প্রভৃতি রাগের অবদানের মতন<sup>২৮</sup> সেতার-

২৮। প্রকৃতপক্ষে ইমন বা ইয়ামন, তুরঙ্গ, হিজাজ্, ফোরদত্ত প্রভৃতি শব্দগুলি আরবিক ও পারস্যিক। কিন্তু একথা আবার সত্য যে, অন্ততঃ ‘ইমন’ বা ‘ইয়ামন’ রাগটি

যন্ত্রটাকেও ভারতীয় সমাজে আরবিক ও পারসীক উপাদান হিসাবে চিন্তা করার কোন কারণ নেই।

বীণার প্রসঙ্গে সঙ্গীতজ্ঞানী ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল উল্লেখ করেছেন :  
“একতন্ত্রী ও ত্রিতন্ত্রী বীণার নাম থেকে বুঝা যায় যে, এগুলি একটি তার ও তিনটি তারের যন্ত্র। নকুলবীণা দু'তারের যন্ত্র, চিত্রা সপ্ততন্ত্রী,

যে নিছক পারস্তদেশীয় ও আমীর খসরু-কর্তৃক ভারতে আমদানী করা হয়েছিল মুসলমান রাজত্বের আমলে তার নির্দিষ্ট কোন ঐতিহাসিক প্রমাণ নেই। তারপর পারস্তের মোকাম, গুজা প্রভৃতিতেও ‘ইমন’ রাগটির কোন উল্লেখ নেই, বরং রাগ-হিনাবে ‘ইক্বাহান’ প্রভৃতির উল্লেখ ও প্রচলন আছে। প্রামাণিক প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীতগ্রন্থেও ‘ইমন’ রাগ বা রাগিণীটির উল্লেখ নেই, আর ‘তুরস্ক’ শব্দটাকে যদি তুর্কী বা Turkey-রই অভিন্ন রূপ-হিনাবে গণ্য করে তুরস্কতোড়ী, তুরস্কগোড় প্রভৃতি রাগগুলির বনামে ভারতীয় সঙ্গীতে পারস্ত তথা মুসলিম-প্রভাবের আধিপত্যকে স্বীকার করা যায় তবে সে-প্রভাব বৃহদ্দেশীকার মতদ্বার (খৃষ্টীয় ৯ম শতাব্দী কিছু পরে) সময়েই প্রথম ঘটেছিল বলা যায়, খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীতে মঙ্গলকরকার শাসনাবসের সময়ে নয়। ভারতবর্ষে ও পারস্তে বা আরবে পারস্পরিক প্রভাবই পড়েছিল একথা স্বীকার করতে হবে। রবীন্দ্র নারায়ণ ঘোষ ‘ডন দোসাইটি’-র প্রতিষ্ঠাতা জ্যেষ্ঠ সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়-সম্পাদিত সুপ্রসিদ্ধ ‘ডন’-পত্রিকায় (—Vide *The Dawn Magazine*, Vol. XIV, No. 6, June 1911, *Old Series*, pp, 89—96) *The Civilisation of Northern India : A Contribution to the Study of Hindu-Moslem Relations—II* প্রবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “Here the mingling of Hindu and Muhammedan has been even more intimate than in the case of architecture or painting. The classical Music of Northern India, both vocal and instrumental, is in the hands of hereditary musicians, Hindu as well as Muhammedan, who follow the same system and principles, and sing or play the same songs and tunes and on the same instruments. The system is essentially based on the old Hindu system of Music, but modified to a large extent by the grafting on it of Persian elements, a process which was first systematically carried out by the celebrated Amir khusrau, poet and musician, who flourished at Delhi at the Court of the Khiliji and Tughlak monarchs. Even the names of some of the *Rags* and *Raginis* now in use, such for example as *Iman-Kalyan* (ইমন-কল্যাণ) bear evidence of this process, *Iman* (ইমন), a Persian word, being the name of a Persian tune which was grafted on an old Hindu *Rag* which bore the Sanskrit name *Kalyan* (কল্যাণ)।” আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, কল্যাণ-শ্রেণীভুক্ত অথবা কল্যাণরাগের ভিন্নরূপ (অনেকের মতে আমীর খসরু নাকি ভারতীয় রাগ কল্যাণকে অনুকরণ করে নকল কল্যাণ ‘ইমন’-রাগের সৃষ্টি করেছিলেন) ‘ইমন’ নামটি পারসীক হোলেও ইমন যে পারসীক মোকাম, শোভা, গুজা প্রভৃতির অন্তর্ভুক্ত তা ঐতিহাসিক নজির দিয়ে প্রমাণ করা কঠিন তা বলেছি। পরে এই গ্রন্থের ৩য় খণ্ডে মুসলমান যুগে সঙ্গীতের আলোচনার সময় আমরা এ’সবকে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করতে চেষ্টা করব।

বিপক্ষী নবতন্ত্রী। \* \* চিত্রা ও বিপক্ষী সম্ভবত আমাদের সেতার ও স্বরশৃঙ্গার। 'চিত্রা' শব্দের সঙ্গে পাশ্চাত্য 'সিথারা' (cithara) এবং পরবর্তীকালে পারসীক 'সেতার' শব্দের সাদৃশ্য লক্ষ্য করার যোগ্য। কিন্নরীবাণার বর্ণনা থেকে মনে হয়, আধুনিক উত্তর ভারতীয় দুইটি তুষাযুক্ত বাঁণ্ ও কিন্নরীবাণা একই বস্তু। পিনাকীবাণার বর্ণনা থেকে মনে হয়, পিনাকী আধুনিক এসরাজের পূর্বরূপ হবে"।<sup>২১</sup>

অবশ্য ডাঃ অমিয়বাবু সেতার থেকে 'সিথারা' (cithara) ও পারস্যদেশ থেকে আমদানী 'সেতার' বা 'সেতার' কিছুটা ভিন্ন হোলেও তুলনার (comparison) উল্লেখ করেছেন। সিথারার ঠিক ঠিক উচ্চারণ কিথারা (kithara)—গ্রীসদেশের প্রিয় যন্ত্র। সিথারা বা সিথারযন্ত্র (cither or cithara) ইংল্যাণ্ডেও আদরণীয়। রবার্ট ইলিঙ্ উল্লেখ করেছেন, খৃষ্টীয় ষোড়শ ও সপ্তদশ শতাব্দীতে এই যন্ত্রটি পাশ্চাত্যে বিশেষভাবে বিস্তৃতি লাভ করেছিলো। তিনি আরও বলেছেন, লিউট্ (lute) জাতীয় যন্ত্র ("an instrument somewhat similar to the lute") ১৪শ-১৭শ খৃষ্টাব্দে বিশেষভাবে ব্যবহৃত হোত।<sup>২০</sup> সিথারকে তিনি জিথার (zither) হিসাবে ভুল করতে নিষেধ করেছেন। সেতারের সঙ্গে রবার্ট ইলিঙ্-বর্ণিত জিথারের কতকটা সাদৃশ্য পাওয়া যায়, কেননা জিথারকে তিনি বলেছেন ব্যাভেরিয়া, সিরিয়া, টয়বোলের জাতীয় বাণ্যযন্ত্র।<sup>২১</sup> কিন্তু 'অক্সফোর্ড ক্যাল' গ্রেইরিঞ্জার 'কিথারা'-যন্ত্রের যে বর্ণনা দিয়েছেন তার সঙ্গে বরং বর্তমান সেতারের অনেকটা ঐক্য পাওয়া যায়। কিথারা (অনেকে সিতারাও বলেন) আসলে গ্রীকজ্ঞানী হোমারের সময়ে প্রচলিত বাণ্যযন্ত্র। হোমারের সময়ে কিথারায় সাতটি তার সংযুক্ত ছিল; পরবর্তীকালে গ্রীসের শিল্পীরা তাকে এগারটি তারযুক্ত বাণ্যযন্ত্রে পরিবর্তিত করেছিলেন। স্পার্টার গুণীরা নাকি পরে চারটি তারকে আবার বাদ দিয়ে কিথারাকে সাতটি তার-যুক্তই রেখেছিলেন। 'অক্সফোর্ড ক্যাল' গ্রেইরিঞ্জার তাই উল্লেখ করেছেন,

"The Kithara, too, did not stop at the seven strings of Homer's time, but might have as many as eleven, although this increase in the

২১। ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল : 'প্রাচীন ভারতের সংগীত-চিত্রা' (বিষভারতী সং), পৃ. ৯

২০। রবার্ট ইলিঙ্, (R. Illing) : *A Dictionary of Music* (1950), p. 26.

২১। Ibid., p. 318.

number of strings met with much resistance on the part of the tradition-minded Greeks; it is reported by Timotheus of Meletos that the authorities of constructive Sparta simply cut off four of the newly added strings of his Kithara".<sup>৩২</sup>

ডাঃ বার্গেট উল্লেখ করেছেন, পীথাগোরাসের সময়ে বীণায় (lyre) সাতটি তারের প্রচলন ছিল এবং তাকে যে পরে আটটি তারে পরিণত করা হয়েছিল সম্ভবত তার এমন-কিছু প্রমাণ নেই ("In the time of Pythagoras the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of his discoveries")।<sup>৩৩</sup>

ভারতীয় যন্ত্রের উপাদানপূর্ণ বিস্তৃত ইতিহাস এখনো রচিত হয়নি। বাণ্যযন্ত্র আগে কি কণ্ঠসঙ্গীত আগে সৃষ্টি হয়েছিল এ'নিয় পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভেতর মতভেদ যথেষ্ট আছে। অক্লেয় পার্শি বাক্ (Percy C. Back) তাঁর *A History of Music* বইয়ে সঙ্গীত তথা দেশী-সঙ্গীতের উৎপত্তির আগে বাণ্যযন্ত্রের সৃষ্টি বলেছেন।<sup>৩৪</sup> এফ্. জে. ক্রোয়েস্টের (F. J. Crowest) মতে, বাণ্য তথা যন্ত্রের প্রচলন কিছু কম দু'শো বছর আগের— "Instrumental music as we know it, is of comparatively modern date—little more than two hundred years old."<sup>৩৫</sup> কিন্তু এ'দের দু'জনের সিদ্ধান্তকেই আমরা গ্রহণ করতে অক্ষম। আমাদের মতে, বাণ্যযন্ত্রের অনেক আগে সঙ্গীত তথা কণ্ঠসঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছিল ও দেরকম হওয়াই স্বাভাবিক। ক্রোয়েস্ট যে বাণ্যযন্ত্রের বয়স কিছু কম দু'শো বছর নির্ধারণ করেছেন তা সম্পূর্ণ অনৈতিহাসিক ও অযুক্তিকর। অক্লেয় কার্ল গ্রেইরিঞ্জার পাশ্চাত্য বাণ্যযন্ত্রগুলির আবিষ্কারে দীর্ঘ সময় অতিবাহিত করেছেন ও তিনি ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বাণ্যযন্ত্রগুলির বিবরণ দেবারও চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেছেন, ইউরোপে বাণ্যযন্ত্রের ইতিহাসের বয়স কমপক্ষে ২৫,০০০ বছর ধরা যেতে পারে। অবশ্য তিনি প্রস্তরযুগ (Stone Age) থেকে বাণ্যযন্ত্রের ইতিহাসের সূচনা বলেছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

"The history of musical instruments may be traced back in Europe for

৩২। Cf. কার্ল গ্রেইরিঞ্জার : *Musical Instruments* (1945), p. 59.

৩৩। ডাঃ বার্গেট : *Greek Philosophy, Thales to Plato* (1943), pp. 45—46.

৩৪। Cf. বাক্ : *A History of Music* (1930), p. 75.

৩৫। Cf. ক্রোয়েস্ট : *The Story of Music* (1902), p. 152.

some 25,000 years. As far back as the early Stone Age man learned how to cut teeth in a bone and produce a rasping noise by rubbing it against a rough surface. \* \* In the later Stone Age man began to use clay in the construction of musical instruments. He made clay drums shaped like a cup or an hour-glass and even provided with eyelet-holes for the lacing of the skin.”\*\*

শ্রদ্ধেয় কার্ল গ্রেইরিঞ্জার ইউরোপের যন্ত্র-সঙ্গীতের ইতিহাসের কথা বলেছেন, কিন্তু ভারতীয় যন্ত্র-সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার ভার ভারতবাসীর হাতে। তিনি ইউরোপীয় সভ্যতার ও সেখানকার প্রস্তরযুগের ব্যবধানের দিক থেকে যন্ত্র-সঙ্গীতের ইতিহাসের বয়স নিরূপণ করেছেন আনুমানিক ২৫,০০০ বছর তা আগেই বলেছি। অবশ্য ভারতীয় সভ্যতার ইতিহাস আরো প্রাচীন, যদিও কোন ঐতিহাসিক ও প্রত্নতাত্ত্বিক এখনো ভারতীয় সভ্যতার বয়স ২৫,০০০ হাজার বছর বলতে সাহস পাচ্ছেন না। পরিপূর্ণভাবে প্রত্নতাত্ত্বিক অনুসন্ধান ও আবিষ্কার সম্পন্ন হোলে ভারতের সুপ্রাচীনতার ইতিহাসকে প্রত্যক্ষভাবে যে আমরা বিশ্বসভ্যতার শীর্ষদেশে দেখব সে-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

মোটকথা নানান দিক থেকে বিচার ক’রে দেখলে একথাই নিশ্চিতভাবে বলা যায় যে, ভারতীয় বাণ্যযন্ত্র ‘সেতার’ বা ‘সেতার’ চিত্রাবীণারই অভিন্নরূপ, অথবা একথাও অনুমান কেন, সিদ্ধান্ত করা সমীচীন যে, চিত্রাবীণাকে অনুকরণ ক’রেই সেতার যন্ত্রটি ভারতের জলবায়ুতে জন্মলাভ করেছিল, পারস্য অথবা অপর কোন দেশ থেকে ভারতে তাকে আমদানী করা হয় নি। বরং একথা সিদ্ধান্ত করা অসম্ভব নয় যে, পারস্যের ‘সেতার’ ও গ্রীসদেশের ‘কিথারা’ ( Kithara ) ভারতীয় সেতারের পূর্বরূপ চিত্রাবীণার ছাঁচে বা অনুকরণে সৃষ্টি হয়েছিল ; কেননা শ্রদ্ধেয় কার্ল গ্রেইরিঞ্জার বলেছেন, কিথারা ( Kithara ) প্রাচীন গ্রীসিয় সভ্যতার অবদান এবং ঐ বাণ্যযন্ত্রটি আমদানী হয়েছিলো এজিয়েন অধিবাসীদের মারফতে এসিয়া মাইনর থেকে। তিনি উল্লেখ করেছেন,

“Of the many instruments the names of which have been handed down from the musical culture of Greece, there stand out three alone which have had a decisive influence on the history of music : The Lyra, the Kithara and the Aulos. \*\*\* The Lyra was brought by the Hellenes when they migrated into Greece from the north of the Balkan Peninsula and Hungary. The Kithara came from Asia Minor via the

islands of the Aegean. Instruments of the Aulos type were employed by Egyptians, Jews, Hittites, Elamites and Assyrians, so that Greece could hardly avoid adopting this instrument of the ancient East.”<sup>৩৭</sup>

পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ‘Asia Minor’, ‘from the East’, ‘from near East’ অথবা ‘of the ancient East’ প্রভৃতি কথাগুলির ব্যবহারের পিছনে সাধারণতঃ ভারতবর্ষকে অস্বীকারের দৃষ্টিই পাওয়া যায় একথা আমরা অবতরণিকায় এবং অঙ্ক৩৩<sup>৩৮</sup> আলোচনা করেছি, কিন্তু ভারত বরাবর স্বাধীন থাকলে বোধ হয় স্পষ্ট ও সোজাসুজিভাবে সকলে ভারতভূমির নামই উল্লেখ করতেন। তবে পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের মধ্যে অনেকে সঙ্গীতের প্রসঙ্গে ভারতবর্ষকেই তার প্রেরণাকেন্দ্র অথবা জন্মস্থান বোলে স্বীকার করেছেন।

স্বামী বিবেকানন্দ ও স্বামী অভেদানন্দ ‘the dawn of civilization was in India’—ভারতভূমিতেই সভ্যতার অরুণোদয় প্রথমে হয়েছিল একথা স্পষ্ট ভাষায় স্বীকার করেছেন এবং এ’সম্বন্ধে আমরা আগে উল্লেখও করেছি। ভারতীয় বাণ্যযন্ত্রের ইতিহাস এখনো-পর্যন্ত রচিত হয় নি এবং সেদিক থেকে পাশ্চাত্য দেশ আমাদের চেয়ে অনেক বেশী অগ্রণী। স্বর্গীয় স্মার মৌরীজমোহন ঠাকুর “যন্ত্রকোষ” নামে বাংলায় ও *Hindu Musical Instruments* (1912) নামে ইংরেজীতে দু’খানি ভারতীয় বাণ্যযন্ত্রের গ্রন্থ প্রকাশ করেছিলেন, কিন্তু পরিপূর্ণ ঐতিহাসিক উপাদান তাদের মধ্যে নেই এবং তারা এখন অপ্রকাশিত। ক্যাপ্টেন সি. আর. ডে *The Music and Musical Instruments of Southern India and Deccan.* (1891), এ. এইচ. ফল্ড-ষ্ট্যাংগয়েজ *The Music of Hindosthan* (1914), এইচ. এ. পপ্পল *The Music of India* (1921) প্রভৃতি গ্রন্থে ভারতীয় বাণ্যযন্ত্রের কিছু-কিছু বিবরণ দিয়েছেন, কিন্তু তাও বিস্তৃত ও ঐতিহাসিক দ্বারা লিখিত নয়। তাই ভবিষ্যতে সত্যিকারের ভারতীয় বাণ্যযন্ত্রের ইতিহাস প্রকাশিত হোলে আমরা দেখব যে, কিথারার (Kithara) মতন আরো অনেক বিদেশী বাণ্যযন্ত্রের সঙ্গে আমাদের ভারতবর্ষের যোগসূত্র বাঁধা আছে।

এই মন্তব্যের উদাহরণ-রূপে আমরা ক্যাপ্টেন ডে (Captain Day)-র অভিমত এখানে কিছু উল্লেখ করলাম। তিনি বলেছেন, কয়েক শত বছর

৩৭। কাল’গ্রেইরিয়ায়: *Musical Instruments* (1945), pp. 57—58

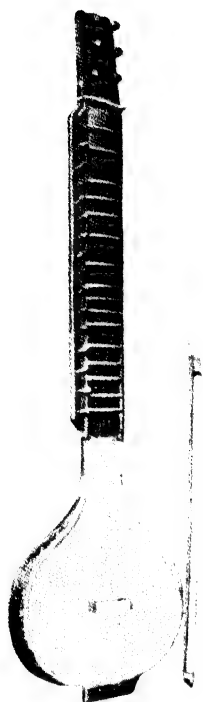
৩৮। Cf. প্রজ্ঞানানন্দ: ‘রাগ ও রূপ’ (১৩৫৫), পৃ. ৪৪

আগে মুসলমান অভিযানের সময় অনেক আরব ও পারস্যের বাস্তব্য ভারতীয় সমাজে প্রবর্তিত হয়েছিলো। কিন্তু ভারতের অধিবাসীরা অত্যন্ত রক্ষণশীল জাতি, তাই গত দু'হাজার বছর আগেকার যে-সব বাস্তব্যের বর্ণনা আমরা প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে পাই তাদের অনেকগুলি এখন রূপ পরিবর্তন না ক'রেই ভারতীয় সঙ্গীতসমাজে প্রচলিত রয়েছে। তিনি অজুটা, অমরাবতী, সাঁচী প্রভৃতি গিরিগুহার চিত্রকলায় কতকগুলি বাস্তব্যের নিদর্শনের প্রমাণ দিয়েছেন। ৬৪০ বছর আগে চীনা-পরিব্রাজক হুয়েন-সাঙ্‌ও সেই বাস্তব্যগুলি দেখে তাঁর বিবরণে লিপিবদ্ধ ক'রে গেছেন। সাঁচীর ভাস্কর্ষে একরকম বীণা ( harp ) দেখা যায়, যার সাদৃশ্য রোমীয় টিবের ( Tibae ) সঙ্গে মেলে। অমরাবতীর ভাস্কর্ষে ১৮ জন নারীর একত্র সমাবেশ দেখা যায়, তারা একটি বাস্তব্য (Drum) ও শব্দ বাজাচ্ছে। কুয়ান্নের (Quanun) মতন দুটি বাস্তব্যের নিদর্শন পাওয়া যায় এবং সেগুলি অসীরিয় বীণার (Assyrian harp) মতন দেখতে। আর একটি বাস্তব্যের নিদর্শন মেলে যেটির বিবরণ সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায় না, কিন্তু অসীরিয় ও ইজিপ্টের ভাস্কর্ষে নমুনা মেলে। সেই বাস্তব্যটি বীণার (হার্পের) মতন দেখতে। আফ্রিকায় সেটাকে 'সাঞ্চো' ( Sancho ) বলে।<sup>৩৯</sup>

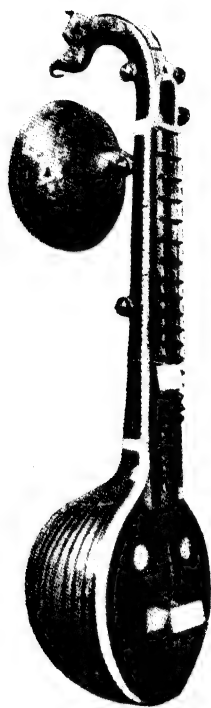
তিনি আরো বলেছেন যে, পারস্যবাসীরা 'কুয়ান্ন' ( Quanun ) নামে একটি যন্ত্র এখনও ব্যবহার করেন যার সাদৃশ্য শততন্ত্রীযুক্ত ভারতীয় 'কাতায়নী'-বীণার সঙ্গে পাওয়া যায়। তাঁর অভিमत যে, ঐ কুয়ান্নই পরে পারস্যে 'সান্তির' ( Santir ), সিতার বা সেতার বাস্তব্যে রূপায়িত হয়।<sup>৪০</sup> ভারতে মুসলমান যুগে রবাব, সাবেদী, সরোদ প্রভৃতি বাস্তব্যের প্রচলন পাওয়া যায়। রবাবের মতন 'রেবেক' ( Rebec ) নামে একটি যন্ত্র ইউরোপে প্রচলিত ছিল। মুরেরা ( Moors ) আবার ইউরোপ থেকে ঐ বাস্তব্যটির স্পেনে প্রচলন করে। প্রবাদ যে, মুরেরা রেবেক বাস্তব্যটির সন্ধান পেয়েছিল

৩৯। অনেকগুলি ভারতীয় বাস্তব্য ছদ্মবেশে ভারতের দেশে বিভিন্ন নাম নিয়ে এখনো প্রচলিত রয়েছে।—Vide তার এন্. এম্. ঠাকুর: '(ক) *Short Notice of Hindu Musical Instruments* (1912), pp. III—VIII ; (খ) 'রবাকোব' এবং (গ) দ্বীরা মিত্র: *Musical Instruments of India* (প্রবন্ধ)—*The Hindusthan Standard*, Octo. 5, 1952, p. III.

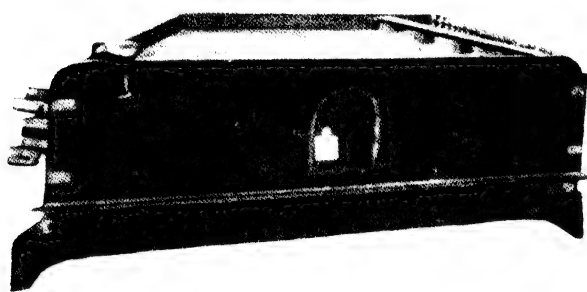
৪০। পারস্য 'সান্তির', কাস্মিরী 'সজুর' ও ভারতীয় 'সেতার' একই বাস্তব্য কিনা কে বলতে পারে। রূপের পরিবর্তন তো বহুগুলিতে হওয়াই বাস্তবিক।



সুরস্রাঙ্গ



বীণা ( দক্ষিণ-ভারতীয় )

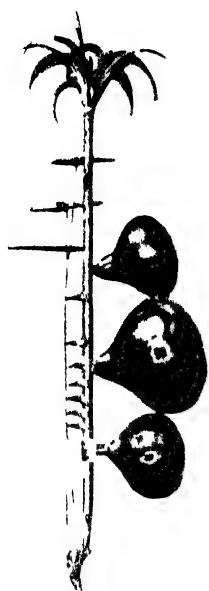


কাত্যায়ন বা কাত্যায়নী-বীণা



কাত্যায়নী-বীণা

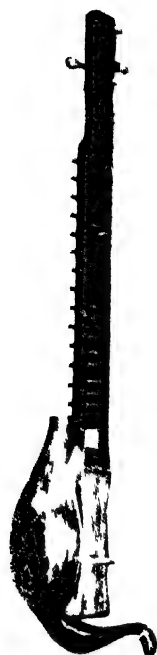




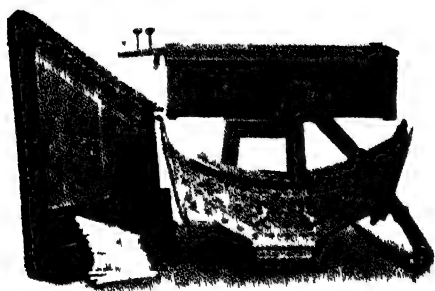
ନିମ୍ନ-ବୌଦ୍ଧ



ନିମ୍ନ-ବୌଦ୍ଧ



ନିମ୍ନ-ବୌଦ୍ଧ



ନିମ୍ନ-ବୌଦ୍ଧ

ନିମ୍ନ-ବୌଦ୍ଧ

আরবে ও পারস্তে। কিন্তু ভারতবর্ষে ‘রেবেক’ বা ‘রবাব’ ‘বীণ’ হিসাবে প্রচলিত ছিল। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যেও এর উল্লেখ আছে। ক্যাপ্টেন ডে. এ’সম্মে বলেছেন,

“Here again the Aryan origin is evident, the Rabab being, according to old Sanskrit works, a form of Vina. And it is still popular in the North of India and Afghanistan.”

এ’ছাড়া তিনি আরও বলেছেন যে, দুটিপর্দায়ুক্ত যন্ত্রসঙ্গীত ভারত থেকেই প্রাচ্যের অপরস্থানে ও পাশ্চাত্যের সর্বত্র আমদানী হয়েছি এবং পারস্তে, আরবে ও ইজিপ্টে যে দুটিপর্দায়ুক্ত প্রাচীন ‘ওবে’ (Oboe)-যন্ত্রটি ব্যবহৃত হয় সেটির জন্মস্থান সম্ভবত (?) ভারতবর্ষে। এ’ছাড়া ব্যাগপাইপের (Bagpipe) জন্মস্থান পূর্বদেশেই। ক্যাপ্টেন ডে. আবার তাই উল্লেখ করেছেন,

“Most of the early musical instruments remain still in use. Since the time of Muhammedan invasion, about a thousand years ago, some Arabian and Persian instruments have been adopted and have become almost naturalised, \*\*\* The peoples of India have always been conservative in their tastes and in nothing do we find this were evident than in their music and musical instruments. Descriptions of them are found in many of the old Sanskrit treatises, and show that the forms of the instruments now in use, have altered hardly at all during the last two thousand years; old paintings and sculptures, such as those of Ajanta, prove this even more conclusively. There are many musical instruments to be found among the sculptures existing upon various old cave temples and ancient Buddhist temples and stupas in different part of India. \* \* \* The *rebec* once popular in Europe was a form of the *rebab*, brought to Spain by the Moor, who in turn had derived it from Persia and Arabia \* \* \* Instruments with double reeds appear to have been originally brought from India, and the double reed is found in the primitive *oboes* used there as well as in Persia, Arabia and Egypt. \* \* \* Indeed the bagpipe would itself seem to have an Eastern origin, \* \*,” ৪০

মাননীয় রাজেন্দ্রলাল মিত্রও অমরাবতী, সাঁচী প্রভৃতির ভাস্কর্যে বাস্তবত্বের উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

“Nor are they wanting at Sanchi, Amaravati, and Bhuvaneshvara.

৪০। Cf. *The Musical Instruments of Southern India and Dacca* (1891), pp. 99—104.

Sceans representing concerts are very common at all the three places, but the number and variety of instruments in use in these parties appear, however, to have been extremely limited. \* \* Of the first class, harps of two kinds are shown at Sanchi and Amaravati. But none are to be seen at Bhuvanesvara, and, indeed, no stringed instrument seems to have been in use there except the *Vina*. The Amaravati harp is in appearance very like the ancient Egyptian instrument, but it was held on the lap in a horizontal position, whereas the latter, when in use, was kept in an upright position on the ground, or on a stool. The Amaravati guitar shown on the stone in the Museum of the Asiatic Society, has a sounding board at the lower end, seven keys, but no bars. The *Kalpa-Sutra* of Katyayana notices harp with a hundred strings, but what it was like I cannot say. Monochords, Bichords, and Trichords are largely described in text books.”<sup>১১</sup>

মাননীয় রাজেন্দ্রলাল মিত্র কথাপ্রসঙ্গে লিখেছেন : “The *Kalpa-Sutra* of Katyayana notices a harp with a hundred strings, \* \* ।” ‘সামপ্রতিশাখ্য পুষ্পস্থত্রে সঙ্গীত’ আলোচনায় আমরা ‘পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ’ (৬।১২)<sup>১২</sup> থেকে শততন্ত্রীবীণার নামোল্লেখ ও বর্ণনা দিয়েছি এবং উল্লেখ করেছি যে, পরবর্তীকালে শততন্ত্রী-বীণার নাম হয় ‘কাত্যায়নী-বীণা’ (পৃ° ১৪৮)। প্রকৃতপক্ষে সংহিতা ও ব্রাহ্মণের যুগে বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণার মতন শততন্ত্রীবীণারও প্রচলন ছিল সামগ-সম্প্রদায়ের ভেতর। ঋগ্বেদেই (১।৮৫।১০) ‘বাণ’ অর্থাৎ শততন্ত্রীবিশিষ্ট বীণার উল্লেখ আছে—“ধমন্তো-বাণং মরুতঃ \* \*”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন—“বাণং শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভি-যুক্তং বীণাবিশেষঃ ধমন্তো বাদয়ন্তঃ”। ব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে তো এর উল্লেখ আছেই। পরবর্তীকালে মন্বীষী কাত্যায়ন তাঁর কল্পস্থত্রে এ’বীণাটির উল্লেখ করেছেন (“বাণেন শততন্তুনা”, ১৩।৩৩) তখনকার সমাজে প্রচলন করার অথবা বিশেষভাবে প্রচলিত থাকার জন্তে। অনেকে মন্বীষী কাত্যায়নকে বৈদিক শততন্ত্রীবীণার পরবর্তী-প্রবর্তক বলেন এবং তাঁরই নামানুসারে বীণাটির নাম হয় ‘কাত্যায়ন’ বা ‘কাত্যায়নী’-বীণা। কাত্যায়ন নিজে স্বর ও স্বরশাস্ত্রে বিশেষ পারদর্শী

১১। Cf. (ক) *Antiquities of Orissa*, Vol. I. (খ) *Indo-Aryans* (Cal., 1881), Vol. I, pp, 283—284.

১২। Cf. ডাঃ কালাণ্ড : *Panchavimsa-Brahmana* (Asiatic Society of Bengal. Cal., 1931), p. 88.

ছিলেন, কেননা ঋষি বসিষ্ট, পরাশর প্রভৃতির নামাঙ্কিত ‘বাসিষ্ঠী’-শিক্ষা, ও ‘পরাশরী’-শিক্ষার মতন ‘কাত্যায়নী’-শিক্ষাও\*\* সে-কথার সাক্য দেয়। কাত্যায়নীশিক্ষার ব্যাখ্যা করেছেন জয়ন্ত-স্বামী এবং এই শিক্ষার টীকায় উল্লেখ করা হয়েছে (ক) “কাত্যায়নমহর্ষিণা যৎস্পষ্টতরা কারিকা প্রতিপাদিতা”, (খ) “ইতি জয়ন্তস্বামিনির্মিতব্যাখ্যানযুতা মহর্ষিকাত্যায়নপ্রণীতা শিক্ষা সমাপ্তা”। সুতরাং শিক্ষার কারিকাগুলি মনীষী কাত্যায়নের রচিত বোলেই মনে হয়। কাত্যায়ন উদাত্তাদি বৈদিক স্বর-তিনটির প্রকৃতি, প্রয়োগ ও উচ্চারণপ্রণালী-সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন, কিন্তু লৌকিক মার্গ ও দেশী-সঙ্গীত সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি। কাত্যায়ন শিক্ষাশাস্ত্রে পারদর্শী থাকায় বৈদিক সঙ্গীতবিজ্ঞায় তাঁর বিশেষ অধিকার ছিল বুঝা যায় এবং সেদিক থেকে বৈদিক যুগের অপ্রচলিতপ্রায় ‘বাণ’ বা ‘শততন্ত্রী’-বীণাকে পুনরায় বৈদিকোত্তর ( কল্পসূত্রের ) যুগে প্রবর্তন করা তাঁর পক্ষে স্বাভাবিক এবং তাঁরই নামানুসারে শততন্ত্রীবীণার নাম ‘কাত্যায়নী-বীণা’ হওয়া যুক্তিযুক্ত।

মাননীয় রাজেন্দ্রলাল মিত্র হুন্ডুভি, মুদঙ্গ, শঙ্খ, করতাল প্রভৃতি বাস্তবযন্ত্রের উল্লেখ ক’রেও লিখেছেন,

“At Sanchi the large war drum is common The ceiling of the Muktesvara porch has several scenes of concerts, in most of which the central figure is represented singing to the accompaniment of a *dholaka* and cymbals. \* \* The conch-shell scarcely deserves to be reckoned as a musical instrument, but as it was so used, and is common at Bhuvanesvara, it is necessary to name it.”\*\*

অমরাবতীর ভাস্কর্যে যে হার্প বা বীণাটি পাওয়া যায় সেটা দেখতে অনেকটা অরফিউসের হার্পের মতন : একটা নারী উপবিষ্ট হোয়ে বীণাযন্ত্রটি কোলে রেখে দুটা হাতের সাহায্যে বাজাচ্ছে। সাঁচী ও অমরাবতীর আর একটা ভাস্কর্যেও এরকম আর একটা বীণা দেখা যায় এবং সেখানে একটা নারী কোলের ওপর বীণাটি রেখে দু’হাতে বাজাচ্ছে। এই



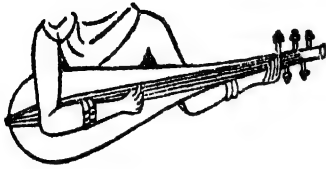
বীণাটিতে সাতটা চাবি বা কাণ\*\* (“seven keys, but no bars”)

৩৩। Cf. ‘শিক্ষাসংগ্রহঃ’ ( কালী চৌধাৰা সং ১৮২০ ), পৃ ৪৬

৩৪। Cf. *Indo-Aryans* (1881), Vol. I, pp. 284, 285, 289.

৩৫। সাতটি চাবি বা কাণ থাকায় সাতটি তন্ত্রী অথবা তার থাকারও স্বাভাবিক বোলে মনে হয়

সংযুক্ত আছে। বীণাটিকে দেখতে অনেকটা খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দে শিল্পী মেলোজ্জো-দা-ফোলির (Melozzo-da-Forli) অঙ্কিত এক স্বর্গীয় কিন্নরীর লিউট (Lute) বা বীণার মতন। ফোলির ছবিটি রোমে ভাটিকান মিউজিয়ামে



এখনো রাখা আছে।<sup>৪০</sup> এ'ছাড়া

ঐ বীণাটি শিল্পী বার্তোলোম্মেও বিবরিনি (Bartolommeo Vivarini, 1474 A. D.) অঙ্কিত কিন্নরীর একটি ম্যাণ্ডোলার মতনও

দেখতে। সেই ম্যাণ্ডোলাটি ভেনিসের মিউজিয়ামে সযত্নে রক্ষিত আছে।<sup>৪১</sup> স্মৃতরাং ভারতীয় বীণার প্রচলন ভারতেই শুধু কেন, বাণিজ্যিক ব্যাপারের মাধ্যমে বিবর্তিত রূপ নিয়ে পাশ্চাত্যের দেশগুলিতে প্রচলিত হওয়া স্বাভাবিক।

মাননীয় রাজেন্দ্রলাল মিত্র সাঁচীর ভাস্কর্যে একটি বাদকদলের বর্ণনাও দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

“At Sanchi there is a corps of musicians dressed in kilts, and wearing sandals, tied to the leg by crossed bands, very much in the same way in which the ancient Grecians fastened their sandals. Nothing similar to them has anywhere else been noticed in India”<sup>৪২</sup>

সাঁচীর এই বাদকদলের মধ্যে বেণু, শিঙ্গা ও বিভিন্ন বকমের মৃদঙ্গের নিদর্শন পাওয়া যায়। বাদকদলের মধ্যে সজীবতার লক্ষণও বেশ স্পষ্ট। এ'ছাড়া খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর কোনা-রকের সূর্য-মন্দিরের বিভিন্ন নর্তক, নর্তকী ও বাস্তবস্ত্রের নিদর্শন অতুলনীয়। কোনা-রকে জগমোহনের কয়েকটি



মৃদঙ্গবাস্তবতা নারীমূর্তি যেন সত্যই জীবন্ত। তাদের একটীর মাথায় ঘুগল-

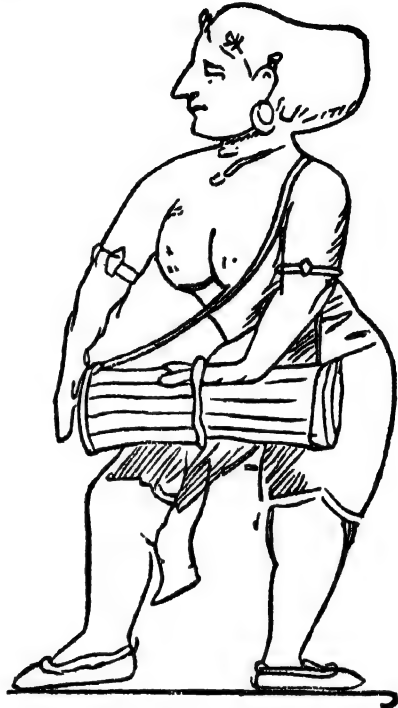
৪০। Cf. কাল গ্রেইরিঞ্জার : *Musical Instruments* (London, 1945), পুরোভাগের চিত্র ৩ঃ।

৪১। Ibid., p. 76, plate XII.

৪২। Cf. *Indo-Aryans* (1881), Vol. I. pp. 223—224.

টিকটিকি ও বিড়ালের মতন মুখ, বামহস্ত মৃদঙ্গের ওপর স্তম্ভ ও দক্ষিণহস্ত মৃদঙ্গে আঘাত করার জন্তে উত্তত। মৃতিটির ভাব, গতি ও মাধুর্যের মধ্যে প্রাণের স্পন্দন সুস্পষ্ট।

অপর একটি নারী মৃতিও মৃদঙ্গবাহুরতা এবং ভিন্ন একটি নারীমৃতির দু'হাতে করতাল। এ'ছাড়া নৃত্য-ছন্দায়িতা ও বাহুরতা আরও অসংখ্য নারীমৃতি আছে।<sup>১১</sup>



সঙ্গীতের প্রসঙ্গে  
শ্রদ্ধেয় আবুল ফজলও  
(Abul Fazl-I-  
Allami) তাঁর 'আইন-  
ই-আকবরী' গ্রন্থে<sup>১২</sup>  
আলোচনা করেছেন।  
তিনি বীণা হিসাবে  
কিন্নরীবীণা, স্বরবীণা,

অমৃতিবীণা, স্বরমণ্ডল, রবাব, সারেঙ্গী ও ভিন্ন ভিন্ন মৃদঙ্গ, করতালাদির উল্লেখ করেছেন। এ'ছাড়া স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর তাঁর *Music by Various*

১১। টি. জি. অরবমুথন (T. G Aravamuthan) *Pianos in Stone* গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : খৃষ্টপূর্ব ২য় শতকে ভারতবর্ষে যেমন কোন কোন প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী থাকতো এবং সেগুলি বাস্তব-হিসাবে ব্যবহৃত হতো, ইজিপ্টেও তাই। ভারতবর্ষে প্রস্তর-নির্মিত প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী সাজিয়ে পিয়ানোর স্থিতি করা হতো এবং সাতটা স্বরের তাতে প্রতিধ্বনি শোনা যেতো। দেব-মন্দিরের নাট্যমণ্ডপেও এই ধরনের প্রস্তরের পিয়ানোর মতন বাস্তবস্ত্রের নিদর্শন পাওয়া গেছে। বিজয়নগর-রাজ্যে হম্পিতে 'পম্পপতি-স্বর' মন্দিরে এই ধরনের একটি প্রস্তরের বাস্তবস্ত্র পাওয়া গেছে—“In such a temple as that to Pampapatil-svara at Hampit,—the Vijayanagara Capital,—in which ‘there are musical pillars all along the courtyard’ \* \*” তিনেভেল্লিতে শ্রীনেলাইঅম্মর-মন্দিরেও এই ধরনের একটি প্রস্তরে নির্মিত পিয়ানো যন্ত্র আবিষ্কৃত হয়েছে। এ'ছাড়া দাক্ষিণাত্যে আলবুর-তিরু নগরীতে একটি দেবমণ্ডপেও এই বাস্তবস্ত্র পাওয়া গেছে। মাননীয় অরবমুথন তাই লিখেছেন : “Perhaps an investigation will unravel the bases of music as practised

*Authors* নামক সংগ্রহ-গ্রন্থে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের লিখিত অনেক বাস্তবত্বের নামোল্লেখ করেছেন।

একথা সত্য যে, জল-ও স্থলপথে বাণিজ্যিক ব্যাপারে পৃথিবীর সমস্ত দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের যোগাযোগ অক্ষুণ্ণ ছিল এবং সেদিক থেকে প্রস্তুত হওয়া স্বাভাবিক যে, মুসলমান রাজত্বের আমলে এবং বিশেষ ক'রে ১৪শ শতাব্দীতে সুলতান আলাউদ্দীনের সময়ে পারস্য প্রভাবের কথা ছেড়ে দিলেও তারো আগে থেকে ভারতের বিচিত্র উপাদান যেমন ভিন্ন ভিন্ন দেশে ছাড়িয়ে পড়েছিল তেমনি ভারতের মধ্যেও অনেক জিনিস আমদানী হওয়া স্বাভাবিক। বাণিজ্যিক সম্পর্কের সঙ্গে-সঙ্গে ভারতের সাথে পৃথিবীর অপরাপর দেশের সাংস্কৃতিক যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। সেদিক থেকে 'সেতার' প্রভৃতি বাস্তবত্ব পারস্য থেকে আমদানী হওয়া স্বাভাবিক একথা চিন্তা না ক'রে বরং আরব, পারস্য ও এমনকি সমগ্র পাশ্চাত্যদেশ ভারতের কাছ থেকে ঐ সমস্ত বাস্তবত্বের সন্ধান ও ধারণা পেয়েছিল একথা ভাবা মোটেই অসমীচীন নয়। কেননা আমরা ইতিহাসের মারফতে জানতে পারি যে, আরব ও পারস্যের অনেক মনীষী ও সংগীতগুণী বিভিন্ন সময়ে ভারতবর্ষের সংস্পর্শে এসেছিলেন এবং ভারতের শিক্ষা, সংস্কৃতি ও সভ্যতা দর্শনে তাঁরা বিমুগ্ধ হয়েছিলেন।<sup>৫১</sup>

in the days of the Vijayanagar rulers".—Vide (a) *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. XIV, 1943, Parts I—IV, pp. 109—116; (b) *The Hindu* (Madras), August, 6, 1939 (An Article on this subject by Mr. P. Sambamurti.)।

৫০। Cf. *Ain-i Akbari*, Vol. III (Calcutta, 1948, translated into Eng. by Colonel H. S. Jarret and revised and further annotated by Sir Jadu Nath Sarkar.), pp. 268—271.

৫১। Cf. (ক) ডাঃ রাধাকৃষ্ণন মুখোপাধ্যায়: *Indian Shipping* (1912), pp. 121-122.

(খ) ব্যাক্রিগিল: *Ancient India*, p. 121.

(গ) ডাঃ ভিনসেন্ট স্মিথ: *Early History of India*, pp. 404-405.

(ঘ) শ্রী অন্বেদানন্দ: *India and Her People* (1905-6), pp. 216—250

(ঙ) এ্যালেন ডানিয়েল: *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 93—94.

(চ) ডাঃ হারাপচন্দ্র চক্ৰবর্তী: *Ship-building and Maritime Activity in Bengal*—'The Dawn Magazine', 1911, Old

গ্রীসের মনীবী পীথাগোরাস যে ভারতে এসেছিলেন ও ভারতের বিচিত্র শিক্ষাদীক্ষা গ্রীসীয় সমাজে প্রবর্তন করেছিলেন একথা ঐতিহাসিক-মাত্রেই জানেন। ডাঃ ফার্মার ( *Dr. Henry George Framar* ) তাঁর *A History of Arabian Music* ( 1929 ) গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : সঙ্গীত ও যন্ত্র-সঙ্গীত বা বাস্তবজ্ঞের বেলায় আরব ও পারস্য যেমন রোমীয় চার্চ ও পীথাগোরাসের কাছে অনেকাংশে ঋণী, তেমনি ভারতবর্ষের কাছেও তাদের ঋণ যথেষ্ট পরিমাণে আছে। তিনি উল্লেখ করেছেন, অল্-মশুদী বা আবুল হাসান ( *Al-Masudi or Abul-Hasan* ) ‘আকবর-অল্-জমান’, ‘মুরুজ্-অল্-ধহব’, ‘কিতাব-অল্-অওনাৎ’ প্রভৃতি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। তিনি ছিলেন প্রসিদ্ধ আরব ঐতিহাসিক; তিনি ভারতে এসেছিলেন এবং ভারতের সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রভাব তাঁর ওপর প্রভূত পরিমাণে পড়েছিল। ডাঃ ফার্মার এই বিষয়ের উল্লেখ ক’রে তাই লিখেছেন,

“*Al-Mas’udi (d. ca. 957 ) or Abu’l-Hasan \* \*. He was born at Bagdad in the last years of the third century of the Hijra. \*\* He again penetrated India, journeying from there, possibly by the Deccan, to Ceylon, Madagascar and to the coast of ‘Uman. It is not improbable that he travelled as far as the Malay-archipelago and the seaboard of China. \* \* It is in the Muruj-al-dhahab ( Medows of Gold ) that we find a section devoted to the early history of Arabian music, \*\* and he tells us in his Muruj-al-dhahab, that in his other books he dealt ‘fully with the question of music, the various kind of musical instruments ( malahi ), dances, rhythms ( turaq, sing, turqa ) and notes ( nagham )’, as well as ‘the kinds of instruments used by the Creeks, Byzantines, Syrians, Nabataeans, and the people of Sind, India, Persia, etc.’”* ৫২

কাজেই আরব ও পারস্যের সঙ্গীতে যে অগাধ দেশের মতন ভারতীয় সঙ্গীত ও বাস্তবজ্ঞের অল্পপ্রবেশ হওয়া সম্ভব একথা সহজেই অনুমান করা যায়।

পরিশেষে উল্লেখ করা অসমীচীন হবে না যে, সেতারযন্ত্রটি যে নিছক

*Series*, Vol. XIV, No. 1, pp. 1-9, 21-28, 41-46, 57-62, 73-81, 117-124, 129-132.

(৫) ডাঃ ভি. শ্রিধর : *Commerce of the Ancients*, Vol. II, p. 404.

৫২। ডাঃ ফার্মার : *A History of Arabian Music* (1929), pp. 165—166.



ভারতীয় এই সিদ্ধান্তের সমর্থন পাই আমরা আরো অনেক সঙ্গীতজ্ঞান-কুশলীর কাছ থেকে। দক্ষিণ-ভারতীয় সঙ্গীতগুণী শ্রদ্ধেয় হলুণ্ডর কৃষ্ণাচার্য বলেছেন,

“The ancient Vina was called *Saptatantri*, as it had seven strings. The present Setar is a corrupt form of Saptatara or Sat-tara as it too has the same number of chanting strings. The Vina had some other names too, i.e., ‘Chitra’ with seven strings and ‘Vipanchi’ with nine strings. The corrupt forms of Chitra are Citara, Sitara and then Sitar. Chitra became Sitara and Saptatara became Setar, both meaning the same.”<sup>৫৩</sup>

পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ কার্ট সাচসও এই মতের পক্ষপাতী। তিনি তাঁর সুবিখ্যাত বই *The Rise of Music in the Ancient World* বইয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রসঙ্গে মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন,

“\* \* the only stringed instrument in the arched harp ; therefore the classical *Vina*, so often mentioned in poetry and musical theory, must in antiquity have been a harp before the name passed to the present tube *zither* and eighteen other instruments at the end of the first thousand years A.D. The sound-board of leather, mentioned in several ancient sources, confirms this statement.”<sup>৫৪</sup>

এই ধরণের আরো অনেক ঐতিহাসিক ও যুক্তিসঙ্গত সিদ্ধান্তের উল্লেখ করা যেতে পারে যে-সব থেকে প্রমাণিত হবে যে, সেতার, বেহালা, রবাব প্রভৃতি বাণ্যযন্ত্রগুলি বিদেশ থেকে মোটেই আমদানী করা নয়, পরন্তু ভারতবর্ষই তাদের জন্মভূমি। শ্রদ্ধেয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীও ‘বেহালা’ বাণ্যযন্ত্রটির প্রসঙ্গে এই ধরণের মন্তব্য করেছেন। তিনি বলেছেন,

“এমন হইলে বেহালা যে, আমাদের ভারতবর্ষীয় বস্তু, তাহাতে আর কিছুমান সন্দেহ নাই ; তবে কালক্রমে জাতিভেদ ও অভিরুচিভেদে অবয়ব ভিন্ন এবং নাম ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছে। রীজ সাহেব-কৃত এন্সাইক্লোপিডিয়ায় বেহালার প্রথম সৃষ্টিকাল নির্ণয় নাই। পূর্বোক্ত ধর্ম্মযন্ত্রাদি বিষয়ক গ্রন্থকার এক. জে. ফেটস্ সাহেব তাঁহার গ্রন্থের ৯ পৃষ্ঠায় স্পষ্টরূপে পুনঃ পুনঃ স্বীকার করিয়াছেন : ‘There is nothing in the West which has not come from the East’ ; অর্থাৎ ইউরোপথও এমন কিছুই নাই বাহা আসিয়া (এসিয়া—

৫৩। Cf. হলুণ্ডর কৃষ্ণাচার্য : *Introduction to the Study of Bharatiya Sangit-Sastra*—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. I, January 1930, No. 1, p. 12

৫৪। Cf. কার্ট সাচস : *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 163.

প্রাচ্যদেশ) হইতে না আসিয়াছে। এতো প্রমাণসমূহে বেহালকে আমাদের (ভারতের) স্বত্ব বলিয়া কেন না স্বীকার করি ?”৫৫

নারদীশিক্ষার ৭ম কণ্ডিকায় নারদ সামস্বর হিসাবে প্রথমাদির আঙ্গিক ব্যবহার ও তাদের শ্রুতি প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন,

ক্ৰুষ্টশ্চ মূৰ্দ্ধনি স্থানং ললাটে প্রথমশ্চ তু।

ক্রবোর্মধ্যে দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়শ্চ চ কর্ণয়োঃ ॥

কণ্ঠস্থানং চতুর্থশ্চ মস্ত্রস্তোরসি তূচ্যতে।

অতিস্বারশ্চ নীচশ্চ হৃদিস্থানং বিধীয়তে ॥

শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ আমাদের কাছে সাধারণত বিশ্বাসের বস্তু বোলেই মনে হয়, কেননা ক্ৰুষ্টস্বরের স্থান মূৰ্দ্ধায়, ললাটে প্রথমের প্রভৃতি কথাগুলি বর্তমান বৈজ্ঞানিক পদ্ধতির সঙ্গে ঠিক মিল পায় না। মনে হয়, সামগ-সম্প্রদায় তাঁদের গানে মাত্রা বা ছন্দ রক্ষা করার জন্তে শরীরের বিভিন্ন স্থানে স্বরগুলির স্থান কল্পনা করেছিলেন। শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ করলে দেখা যায় যে, ক্ৰুষ্টস্বরের স্থান মূৰ্দ্ধায় বা মস্তকে, প্রথমের ললাটে, দ্বিতীয়ের ক্রমধ্যে, তৃতীয়ের কর্ণে, চতুর্থের কণ্ঠে, মস্ত্রের উরদেশে ও অতিস্বারের হৃদয়ে। স্বরের স্থানগুলি অবশ্য কল্পিতই। বেদগানের সময় স্বরগুলির প্রয়োগ বা উচ্চারণের সময় হস্তের দ্বারা নির্দিষ্ট ঐ স্থানগুলি স্পর্শ করার নিয়ম আছে, উদ্দেশ্য—মনে হয় স্থানগুলির নির্দেশ দ্বারা স্বরের বা স্বরোচ্চারণের যথার্থ প্রমাণ করা। এ’ছাড়া স্বরগুলির উচ্চারণের সঙ্গে-সঙ্গে অঙ্গুলি-নির্দেশেরও নিয়ম আছে। যেমন,

অঙ্গুষ্ঠস্তোমসে ক্ৰুষ্টোহুঙ্কৃষ্টে প্রথমঃ স্বরঃ।

প্রাদেশিষ্ঠাং তু গাঙ্কারঞ্চযভস্তদনন্তরম্ ॥

অনামিকায়াম্ ষড়্জস্ত কনিষ্ঠিকায়াম্ চ দৈবতঃ।

তস্ত্রাধস্তাচ্চ যোগ্যাস্ত নিবাদং তত্র বিত্তসেং ॥

অঙ্গুষ্ঠের উত্তমদেশে ক্ৰুষ্টস্বরকে স্থাপন করতে হয়। এই ‘স্থাপন’ বলতে বুঝতে হবে ‘নির্দেশ’ বা সংকেত, যেমন অঙ্গুষ্ঠে প্রথম স্বর, প্রভৃতি। কিন্তু অঙ্গুলিস্থাপনেও শিক্ষাগুলিতে মতভেদ আছে এবং মতভেদের কারণ বৈদিক শাখার অঙ্গুবর্তী অঙ্গুষ্ঠান-ব্যাপারে সম্প্রদায়ভেদ। বেদের এক একটা শাখা যেমন ভিন্ন ভিন্ন সংখ্যার স্বর সামগানে ব্যবহার করতো তেমনি অঙ্গুলিতে স্বর-যোজনার

স্বীকৃতিও সাময়িকের ভেতর ভিন্ন ভিন্ন ছিল। মাণ্ডুকীকার স্বরশাস্ত্রবিদ মণ্ডুক  
অঙ্কুলিতে স্বর-স্থাপনার একটু ভিন্ন নির্দেশ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

বাহ্যাত্ম্যং তু ত্রুষ্টং শ্রাদ্ অত্ম্যে মধ্যমঃ স্বরঃ।

প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারো মধ্যমায়াং তু পঞ্চমঃ।

অনামিকায়াং ষড়্জস্ত কনিষ্ঠায়াং তু ধৈবতঃ।

তত্ৰাধস্তান্তু যোহস্ত্যঃ শ্রাম্বিবাদ ইতি তং বিহঃ।

নারদীশিকায় পঞ্চমস্বরকে বাদ দেওয়া হয়েছে, কিন্তু মাণ্ডুকীশিকা মধ্যমাঙ্কুলিতে  
পঞ্চমস্বরকে স্থাপন করার নির্দেশ দিয়েছে। মাণ্ডুকীতে তেমনি আবার ঋষভ  
স্বরকে বর্জিত করা হয়েছে। এ'ছাড়া নারদীশিকা প্রথমস্বরকে স্থাপন করেছে  
অত্ম্যে, কিন্তু মাণ্ডুকীতে দেখা যায়—অত্ম্যে স্থাপিত হয়েছে মধ্যমস্বর। এই  
স্থাপন বা নির্দেশের মধ্যে পার্থক্যের কারণ সম্ভ্রাদায়ভেদ তা আগেই উল্লিখিত  
হয়েছে। এ'ছাড়া আর একটা বিষয় এখানে লক্ষ্য করার জিনিস যে,  
নারদী ও মাণ্ডুকীশিকা উভয়েই বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির পারস্পরিক কোন  
স্বাতন্ত্র্য বজায় না রেখে বরং তাদের একসঙ্গে মিশ্রিত করে ফেলেছে,  
যেমন মূর্দ্ধা, জ্র, কর্ণ প্রভৃতি স্থানে স্বর-নির্দেশের প্রসঙ্গে নারদীশিকা নিছক  
বৈদিক প্রথমাদি স্বরেরই উল্লেখ করেছে, আর মাণ্ডুকীশিকা করেছে লৌকিক  
স্বরগুলির উল্লেখ। এর কারণ একটু রহস্যপূর্ণ, কেননা একথা বেশীরভাগ

৫৬। মন্ত্র, অয়োগ, গোত্র, বেদ, ঋচি প্রভৃতি ভেদে যে বিভিন্ন বৈদিক শাখাগুলির সৃষ্টি  
হয়েছিল একথা আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। কাশ্যশাখার শুক্লযজুর্বেদের প্রসঙ্গে আচার্য  
সায়ণ তাঁর ভাষ্য-ভূমিকায় বলেছেন : তৈত্তিরীয়াখ্য কৃকযজুর্বেদ ও কাশ্যশাখার শুক্লযজুর্বেদের  
মধ্যে পার্থক্য এলো কেন? পার্থক্য সৃষ্টি হবার কারণ মন্ত্রপাঠবিশেষ ও অয়োগবিশেষ—  
“তথাপি মন্ত্রপাঠবিশেষে: অয়োগবিশেষৈর্বহান্ ভেদঃ। স চাস্তুষ্ঠাত্তভেদেন ব্যবহৃতবিষয়ভার  
বিকল্যতে \* \* \*। তিনি পূর্বরায় বলেছেন : “এবং সতি বাজবল্ক্যেন প্রবর্তিতাঃ শুক্লযজুর্বিষয়াঃ  
শাখাঃ পঞ্চদশ সংপ্ৰস্তুতঃ”, অর্থাৎ একমাত্র শুক্লযজুর্বেদেরই পনেরটা শাখা সৃষ্টি হয়েছিল  
এবং সেগুলি হোল : “কাষাঃ। ১। মাধ্যমিনাঃ। ২। শাপেয়াঃ। ৩। জ্যপারনীয়াঃ।  
৪। কপালাঃ। ৫। পৌণ্ডরংসাঃ। ৬। আবটিকাঃ। ৭। পরমাণটিকাঃ। ৮।  
পারাপরীয়াঃ। ৯। বৈধেয়াঃ। ১০। বৈবেরাঃ। ১১। ওধেয়াঃ। ১২। গালবাঃ।  
১৩। বৈজবাঃ। ১৪। কাত্যারনীয়াস্কৃতি। ১৫।” (‘শুক্লযজুর্বেদকাশ্যসংহিতা’,—পণ্ডিত  
মাধবশাস্ত্রী-সংপাদিত, চৌখামা সং, কালী, সংবৎ ১৯৬৫)। এ'ছাড়া কৃকযজুর্বেদ, সামবেদ  
প্রভৃতির মধ্যেও বিচিত্র শাখা ছিল। নারদীশিকার “কঠকালাব্যবস্তুভু তৈত্তিরীয়াস্বারকেণু চ”  
প্রভৃতির উল্লেখ আমরা পূর্বে করেছি। সুতরাং বেদপাঠ, বেদগান, বেদমন্ত্রের অয়োগ প্রভৃতির  
ব্যাপারে বৈদিক স্বর-গুলির উচ্চারণ ও অঙ্কুলি প্রভৃতিতে স্বর-স্থাপন বা সংকেত-প্রদর্শনেও স্বভেদের  
সৃষ্টি হয়েছিল এবং হওয়াও স্বাভাবিক।

ক্ষেত্রে সত্য যে, নারদী ও মাণ্ডুকী উভয় শিক্ষাকারের সময়ে বৈদিক স্বরের ব্যাপক প্রয়োগ সমাজ থেকে লোপ পেয়েছিল, কাজেই সকল বকম নির্দেশের সময়ে উভয় শিক্ষা লৌকিক স্বরেরই উদাহরণ দিতে পারত, কিন্তু তারা তা করে নি। কাজেই মনে হয় যে, বৈদিক স্বরের প্রয়োগ ও প্রচলন শিক্ষার যুগেও সমাজে মল্লম্ব হয় নি, অথচ সমাজের প্রবৃত্তি তখন দ্রুত পরিবর্তনের দিকে ছুটে চলেছিলো এবং সেই সন্ধিক্ষণেই উভয় শিক্ষাকার আবির্ভূত হয়েছিলেন। কেননা “প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারঃ” প্রভৃতি কথাগুলির উল্লেখের পরই আবার তাঁরা লিখেছেন— “ক্ৰুষ্টেন দেবা জীবন্তি প্রথমেন তু মানুবাঃ” প্রভৃতি। কোন্ কোন্ প্রাণী কোন্ কোন্ স্বরকে আশ্রয় ক’রে বেঁচে থাকে সেই সকল স্বরের উল্লেখ করতে গিয়ে তাঁরা কেবল বৈদিক প্রথমাদি স্বরেরই উল্লেখ করেছেন, লৌকিকের কোন প্রশঙ্গ তুলেন নি। ঐতি-নির্ধারণের বেলায়ও তাই। তাঁরা প্রথমাদি স্বরের ও সঙ্গে-সঙ্গে উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি স্থান-স্বরেরও মাত্র ঐতির পরিচয় দিয়েছেন। নারদীকার বলেছেন, ক্ৰুষ্টস্বরকে আশ্রয় ক’রে দেবতারা বেঁচে থাকেন। তারপর প্রথমস্বরে মানুষ্য, দ্বিতীয়ে পশুবা, তৃতীয়ে গন্ধর্ব ও অশ্বরারা, চতুর্থে পিতৃপুরুষ ও অগুজপ্রাণীগণ, মস্ত্রে পিশাচ, অশ্বর ও রাক্ষসেরা এবং অতিস্বার-স্বরে স্বাবর ও জঙ্ঘম সকলে জীবন ধারণ করে। এখানে সামিক স্বরে বিখরচাচর বেঁচে থাকে, লৌকিকে নয়, একথাই স্পষ্টভাবে নারদীকার উল্লেখ করেছেন— “সর্বাণি খলু ভূতানি ধার্ষতে সামিকৈঃ স্বরৈঃ”। কিন্তু এ’প্রসঙ্গে একটি বিষয় এখানে উল্লেখযোগ্য যে, “দেবা জীবন্তি” অথবা “চতুর্ষ্বরজীবিনঃ” প্রভৃতি কথাগুলির যথার্থ অন্তর্নিহিত অর্থ কি তা ঠিক-ঠিকভাবে নির্ধারণ করা কঠিন, কেননা শিক্ষাকারেরা রূপক কথার বা ভাবের মাধ্যমে সামিক স্বর ও প্রাণীদের মধ্যে একটি সম্পর্কের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন—যা আমাদের পক্ষে সত্যই দুর্বোধ্য হয়েছে। এমন কি টীকাকার ভট্টশোভাকরও এই শ্লোকগুলির ওপর যথার্থভাবে আলোকসম্পাত করতে না পারায় তিনি পাঠকের অসুধাবনশক্তির ওপরই অর্থ-নিরূপণের ভার ছেড়ে দিয়েছেন। কিন্তু তাহলেও একথা স্বীকার করতে হবে যে, এই শ্লোকগুলির অন্তর্নিহিত কোন-না-কোন অর্থ ও ভাব অবশ্যই আছে—যা অসুশীলনী বৃত্তির অভাবে আমাদের কাছে স্পষ্ট নয়।

কিন্তু আমরা নারদীর “অনুষ্ঠতোত্তমে ক্ৰুষ্ঠোজ্জুষ্ঠে প্রথমঃ স্বরঃ” প্রভৃতি

শ্রোকগুলি থেকে একটি ঐতিহাসিক উপাদানের ইঙ্গিত পাই এবং সেই ইঙ্গিত সম্পর্কে হোরে উঠেছে খৃষ্টীয় ১ম থেকে ৩য় শতাব্দীর গুপ্তী নন্দিকেশ্বর-প্রণীত ‘অভিনয়দর্পণ’ ও ভরত-লিখিত ‘নাট্যশাস্ত্র’ গ্রন্থদ্বীতে। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর গ্রন্থকার শাক্তদেবও তাঁর ‘সঙ্গীতরত্নাকর’ গ্রন্থে নন্দিকেশ্বর ও ভরতকে সকল বিষয়ে অনুসরণ করেছেন।

নৃত্যে ও নাট্যে বা অভিনয়ে ‘মূদ্রা’ একটি অপরিহার্য বস্তু। ‘মূদ্রা’ শব্দের অর্থ—‘বা আনন্দ দান করে’ ( ‘মূদম্ আনন্দং রাতি দদাতি’ )। ‘মূদ্রা’ রস ও ভাবের প্রকাশক। তবে নৃত্যে বা নর্তনে কেবল অঙ্গাভিনয়ের ভেতর দিয়েই ভাব ও রসের অভিব্যক্তি হয়, কিন্তু নাট্যে বাচিক অভিনয়ই প্রধান, আঙ্গিক তার সহকারী। মোটকথা হস্তাঙ্গুলির বিভিন্ন সন্নিবেশই মূদ্রার বাহ্যিক রূপ। গ্রীবা, চক্ষু, ক্র, পদদ্বয়, বক্ষ, বাহুদ্বয়, কটি, জঙ্ঘা প্রভৃতির বিচিত্র গতি ও রস এবং ভাবের প্রকাশক। আচার্য নন্দিকেশ্বর নৃত্য, গীত ও অভিনয়ে ভাব-প্রকাশের মাধ্যমগুলির পরিচয়-প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

আশ্চেন্দ্র্যেন্দ্র্যেদৃ গীতং হস্তেনাং প্রদর্শয়েৎ ।

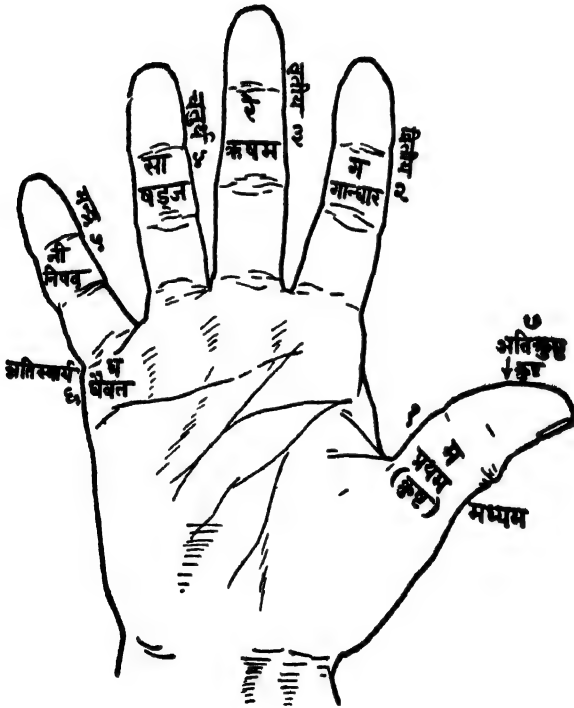
চক্ষুর্ভ্যাং দর্শয়েন্দ্ভাবং পাদাভ্যাং তালমাদিশেৎ ॥

যতো হস্তস্ততো দৃষ্টির্যতো দৃষ্টিস্ততো মনঃ ।

যতো মনস্ততো ভাবো যতো ভাবস্ততো রসঃ ॥ ১৭

‘মূখের দ্বারা গান, হাতের দ্বারা গানের অর্থ, চক্ষুর দ্বারা ভাব, পদদ্বয়-দ্বারা তালের প্রকাশ করা উচিত। যেখানে হস্ত সেখানেই চক্ষু বা দৃষ্টি, যেখানে দৃষ্টি সেখানেই মনের গতি, যেখানে মন সেখানেই ভাব ও যেখানে ভাব সেখানেই রসের অভিব্যক্তি হয়’। মোটকথা রসকে পরিবেশন করার জন্তে ভাবের, ভাবকে রূপায়িত করার জন্তে মনের, মনকে ক্রিয়াজীবী করার জন্তে চক্ষু বা দৃষ্টির এবং দৃষ্টিকে প্রাণবান করার জন্তে হস্ত তথা হস্ত-সঞ্চালনের প্রয়োজন হয়। ‘মূদ্রা’ প্রতীক হিসাবে মানুষের আন্তর ভাব ও রসকে বাইরের জগতে প্রকাশ করে। এই মূদ্রার উদ্ভাবন বা সৃষ্টি হয়েছিল বৈদিক যুগে। সামগ্ৰ ব্রাহ্মণেরা বৈদিক যুগে যখন বিভিন্ন স্বর-সন্নিবেশ ক’রে সামগান করতেন তখনই মূদ্রার প্রয়োগ হোত ছন্দ বা তাল ও ভাবকে প্রকাশ করার জন্তে।

নারদীশিক্ষাকাণ্ডের ইঙ্গিত আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে—“অনুষ্ঠানান্তরে ক্রুটো” প্রভৃতি শ্লোকে ক্রুট বা লৌকিক পঞ্চম-স্বর অনুষ্ঠের মধ্যমপ্রদেশে, প্রথম তথা মধ্যম-স্বর অনুষ্ঠে, দ্বিতীয় বা গান্ধার প্রদেশে তথা তর্জনীতে (‘প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারঃ’), মধ্যমায় তৃতীয়-স্বর অথবা স্ববভ, অনামিকায় চতুর্থ-স্বর বা ষড়্জ এবং কনিষ্ঠাঙ্গুলিতে অতিস্বাধ বা নিষাদের সন্নিবেশ হবে।<sup>১৮</sup> সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যে সায়নাচার্য স্বর-সন্নিবেশের ক্রম একটু ভিন্ন রকমের দিয়েছেন। যেমন,



(১) প্রত্যেকটি অঙ্গুলিতে স্বর-সংস্থান

	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>
	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>
	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>
	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>
	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>
	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২</p>	<p>১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ *</p>

(২) স্বর-অক্ষরাদ্বয়ী অক্ষর-প্রদর্শন (সামগানের গাজবীণা)

একথা সত্য যে, মূদ্রার আবিষ্কার-কর্তা নন্দিকেশ্বর, কোহল, বাষ্টিক বা নাট্যশাস্ত্রার ভরত কেউই নন, বৈদিকযুগে সামগ ব্রাহ্মণেরাই মূদ্রার উদ্ভাবন করেছিলেন তাঁদের প্রতিভার অবদান দিয়ে। নন্দিকেশ্বর কেবল ‘অভিনয়দর্পণ’ গ্রন্থেই নয়, তাঁর স্মৃহং ‘নন্দিকেশ্বরসংহিতা’ এবং ‘ভরতার্ণব’ গ্রন্থদ্বীতেও মূদ্রার আলোচনা করেছেন। শ্রদ্ধেয় শিল্পাচার্য আনন্দ কুমার-স্বামী তাঁর স্মৃবিখ্যাত *The Mirror of Gestures* ( London ) গ্রন্থে মঙ্গলাচরণের পরে ইন্দ্র-নন্দিকেশ্বর সংবাদে ভরতার্ণবের উল্লেখ করেছেন। ঘটনাটী হোল : দৈত্য-নর্তক নটশেখরের সঙ্গে নৃত্যের প্রতিযোগিতায় জয়লাভ করার জন্তে ইন্দ্র নন্দিকেশ্বরের কাছে নৃত্যকলা শিখতে ইচ্ছা করেছিলেন। নন্দিকেশ্বর তাই চারহাজার প্লোকবিশিষ্ট ‘ভরতার্ণব’ গ্রন্থখানি রচনা ক’রে ইন্দ্রকে শিক্ষা দিতে আরম্ভ করেন। কিন্তু ইন্দ্র ঐ বিস্তৃত গ্রন্থ আয়ত্ত করতে অক্ষমতা প্রকাশ করেন। নন্দিকেশ্বর তখন ইন্দ্রকে উপদেশ দেবার জন্তে ‘ভরতার্ণব’ গ্রন্থকে সংক্ষেপে অর্থাৎ ক্ষুদ্র কলেবরে পরিণত বা পরিবর্তিত ক’রে ‘অভিনয়দর্পণ’ গ্রন্থখানি রচনা করেন। ডাঃ কৃষ্ণমাচারি, ডাঃ রাঘবন প্রভৃতির অভিমতও অনেকটা তাই। পুনর ভাণ্ডারকাব ওরিয়েন্টাল ইন্সটিটিউটে ‘ভরতার্ণব’ নামে হাতেলেখা একখানি গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া গেছে। কোন কোন মনীষীর অভিমত যে, সেটী নাকি অভিনয়দর্পণ-প্রণেতা নন্দিকেশ্বরের রচিত নয়। সে যাই হোক, একথা কিন্তু সত্য যে, কোহল, নন্দিকেশ্বর, ভরত প্রভৃতি পরবর্তী আচার্যেরা বৈদিক সামগদের হস্ত তথা অঙ্গুলি-সন্নিবেশের বা মূদ্রার নিদর্শনকে অমুসরণ ক’রেই তাঁদের গ্রন্থে বিচিত্র আঙ্গিক বিকাশের পরিচয় লিপিবদ্ধ করেছিলেন।

সামন্তরের সন্নিবেশক চিত্রের দ্বিতীয়টীর মধ্যে পঞ্চম ও ষষ্ঠ হস্তকরণ দুটীই পরবর্তীকালের পতাক, অর্ধচন্দ্র ও অনেকটা হংসপক্ষ মূদ্রার সঙ্গে সাদৃশ্যে মেলে। বৈদিকযুগের সামগ-সম্প্রদায়ের মধ্যে স্থনির্দিষ্ট নিয়মপদ্ধতি অনুসারে মূদ্রার প্রচলন ছিল, অথচ আশ্চর্যের বিষয় যে, ‘মূদ্রা’ শব্দটী তাঁরা ভাষায় ও লিখনে ব্যবহার না ক’রে কেবল করণ-অনুসারেই প্রয়োগ করেছিলেন।

মূদ্রার পরিচয় দিতে গিয়ে নন্দিকেশ্বর তাঁর অভিনয়দর্পণের ‘হস্তভেদাঃ’ পর্যায়ে অসংযুত ( single ) ও সংযুত ( double বা combined ) হস্তলক্ষণ অথবা মূদ্রার পরিচয় দিয়েছেন—“অসংযুতাঃ সংযুতাশ্চ হস্তধেধা নিরূপিতা”। ‘অসংযুত’ হস্তলক্ষণের ভেদ-সম্বন্ধে তিনি উল্লেখ করেছেন,



পতাকত্রিপতাকোইর্দ্ধপতাকঃ কর্তরীমুখঃ ।  
 ময়ূরাখোইর্দ্ধচন্দ্রশ্চ অরালঃ শুকতুণ্ডকঃ ॥  
 মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিথঃ কটকামুখঃ ।  
 সূচী চন্দ্রকলা পদ্মকোশঃ সর্পশিরস্তথা ॥  
 যুগলীর্ধঃ সিংহমুখঃ কাঙ্কুলচালপদ্মকঃ ।  
 চতুরো ভ্রমরশ্চৈব হংসাস্ত্রো হংসপক্ষকঃ ॥  
 সন্দংশো মুকুলশ্চৈব তাম্রচূড়স্ত্রিশূলকঃ ॥  
 ইত্যসংযুতহস্তানামষ্টোবিংশতিরীরিতা ॥<sup>১১</sup>

পতাক, ত্রিপতাক, অর্দ্ধপতাক, কর্তরীমুখ, ময়ূর, অর্দ্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ডক, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, কটকামুখ, সূচী, চন্দ্রকলা, পদ্মকোশ, সর্পশির, যুগলীর্ধ, সিংহমুখ, কাঙ্কুল, অলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, তাম্রচূড় ও ত্রিশূল এই ২৮ প্রকার অসংযুত হস্তলক্ষণভেদ ।

নাট্যশাস্ত্রে ২৪ রকম লক্ষণভেদের উল্লেখ আছে এবং সেগুলি হোল : পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্দ্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, কটকামুখ বা খটকামুখ, সূচী, পদ্মকোশ, সর্পলীর্ধ, যুগলীর্ধ, লাকুল (কালাকুল ?), উৎপলপদ্ম বা অলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, উর্গনাভ, তাম্রচূড়—

পতাকস্ত্রিপতাকশ্চ তথা বৈ কর্তরীমুখঃ ।  
 অর্দ্ধচন্দ্রো হরালশ্চ শুকতুণ্ডস্তথৈব চ ॥  
 মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিথঃ কটকামুখঃ ।  
 সূচ্যাস্ত্রঃ পদ্মকোশশ্চ তথা বৈ সর্পলীর্ধকঃ ॥  
 যুগলীর্ধঃ পরো জ্যেয়ো হস্তাভিনয়যোক্তৃভিঃ ।  
 লাঙ গুলোৎপলপদ্মশ্চ চতুরো ভ্রামরস্তথাঃ ॥  
 হংসাস্ত্রো হংসপক্ষশ্চ সন্দংশো মুকুলস্তথা ।  
 উর্গনাভস্তাম্রচূড়শ্চতুর্বিংশদ্রিমে কবাঃ ॥<sup>১২</sup>

১১। Cf. (ক) 'অভিনয়বর্ণন', (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত), ৮৯—৯২

(খ) রাজেন্দ্র-শংকর : *Symbolism of Mudras in Hindu Dancing*  
 (—The Four Arts Annual, 1935), pp. 39—44.

১২। Cf. (ক) 'নাট্যশাস্ত্র', (কাশী, ১৯২৯), ৯৪—৭

(খ) 'সঙ্গীতরত্নাকর', (পুণা সং) ৭৮০—৮২

নান্দকেশরের মতে ২৮ প্রকার 'অসংযুত' ও ২৩ প্রকার  
'সংযুত' হস্তকরণ বা মুদ্রা



①



②



③



④



⑤



⑥



⑦



⑧



⑨



⑩



⑪



⑫



⑬



⑭

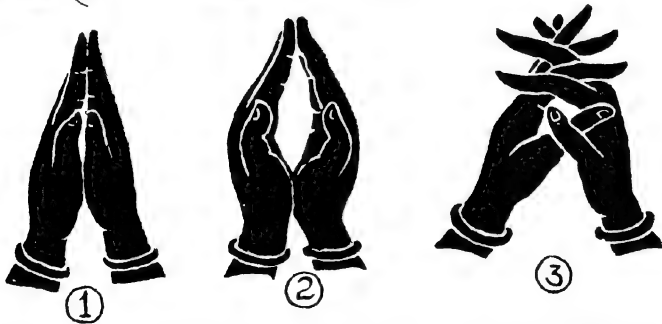
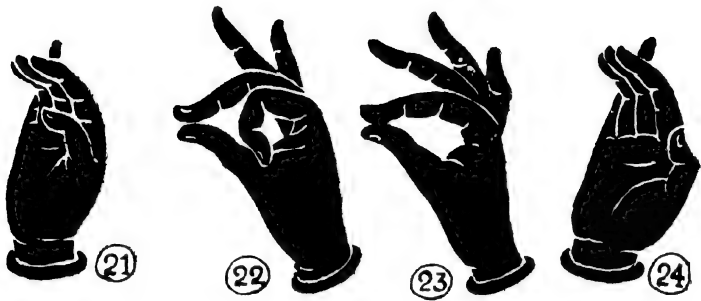


⑮

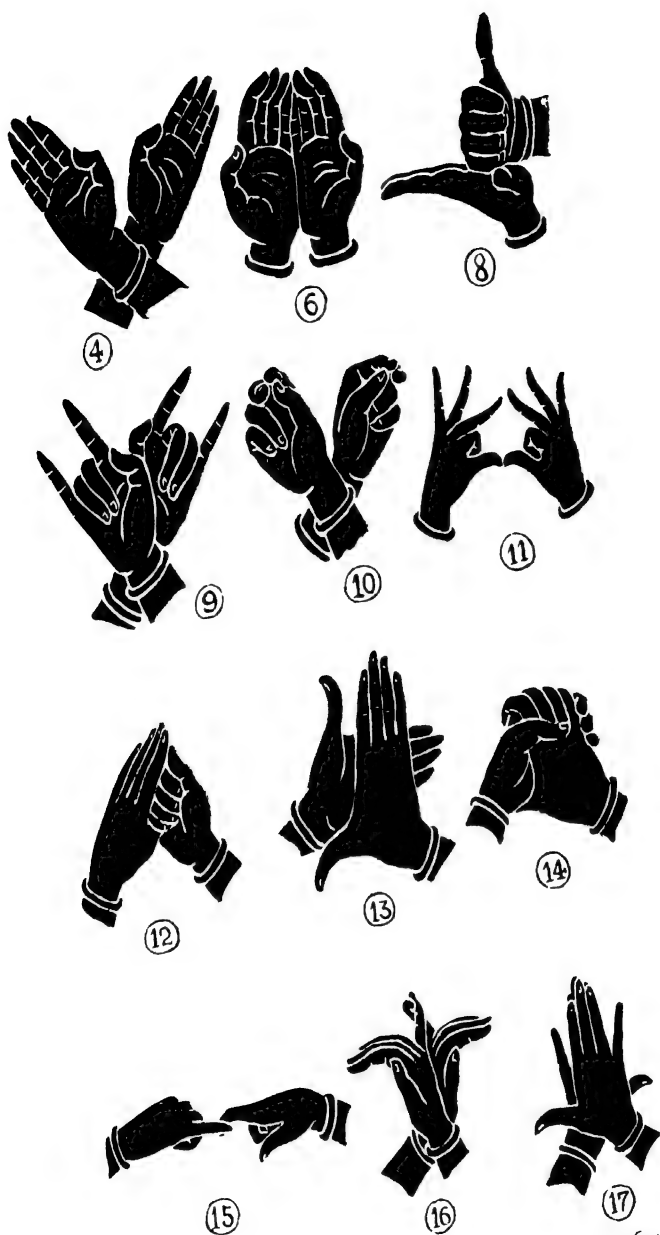


⑯

১। পতাক, ২। ত্রিপতাক, ৩। অর্দ্ধপতাক, ৪। কত রৌমুখ, ৫। ময়ূর,  
৬। অর্দ্ধচন্দ্র, ৭। অবাণ, ৮। শুকতুণ্ড, ৯। মুষ্টি, ১০। শিখর, ১১। কপিথ,  
১২। কটকামুখ, ১৩। সূচী, ১৪। চন্দ্রকলা, ১৫। পদ্মকোণ, ১৬। সপশীম।



১৭। মুগ্ধশেষ, ১৮। সিংহমুখ (পার্শ্ব), ১৯। কাঞ্চল, ২০। অলপদ্বা, ২১। চতুরা (পার্শ্ব),  
 ২২। ভ্রমর, ২৩। হংসাস্ত্র, ২৪। হংসপক্ষ, ২৫। সন্ধ্যাংশ, ২৬। মুকুল,  
 ২৭। তাম্রচূড়, ২৮। ত্রিশূল। ১। অঞ্জলি, ২। কপোত, ৩। কর্কট।



(15)                      (16)

০। স্বামিধ, ৬। গুণগুণ, ৮। বিবলিশ, ২। কটকটন, ১০। কত বৌদ্ধবিদ,  
১১। একট, ১২। অক্ষ, ১৩। চক, ৪। ক্ষপটি, ১৫। পাশ, ১৬। কৌলক,

১৭। মংসা।



১৮। কৃষ্ণ, ১৯। ববাহ, ২০। গরুড়, ২১। নাগবন্ধ, ২২। খট্টা, ২৩। ভেকণ্ড।  
১। ব্যাঘ্র, ২। উর্ণনাভ। (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২০), ৩। বাণ (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২১),  
৪। অন্ধসূচী, ৫। কটক, ৬। পল্লী।

এদের মধ্যে ‘পতাকহস্ত’ মূত্রায় অঙ্গুলিগুলি পরস্পর সংশ্লিষ্টভাবে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠে কৃকিত অবস্থায় থাকে। নাট্যশাস্ত্রে এই মূত্রাটীর বর্ণনায় সামান্য পার্থক্য আছে। অভিনয়দর্পণে আছে—“অঙ্গুলাঃ কৃকিতাঙ্গুষ্ঠঃ সংশ্লিষ্টাঃ প্রসৃতা যদি, স পতাককরঃ” ( ৯৩ স্তো ) এবং নাট্যশাস্ত্রে আছে—“কৃকিতশ্চ তচ্চাঙ্গুষ্ঠঃ স পতাক ইতি স্মৃতঃ” ( ৯।১৮ )। নাট্যশাস্ত্রকারের মতে, পতাকলক্ষণে অঙ্গুলিগুলির অগ্রভাগ মিলিতিভাবে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠ কৃকিত থাকে। আবার সঙ্গীতরত্নাকরে ( ৭।১০৪-১১০ ) বলা হয়েছে, অঙ্গুষ্ঠ কৃকিতভাবে তর্জনীমূলে সংলগ্ন হবে ও অপর অঙ্গুলিগুলি মিলিতভাবে প্রসারিত থাকবে এবং সঙ্গ-সঙ্গে করতলও প্রসারিত হবে। প্রত্যেকটি হস্তলক্ষণের আবার ব্যবহারিক প্রয়োগ বা বিনিয়োগ আছে সেগুলি ভাবের পরিচায়ক ও রসের স্তোতক।

সংযুতহস্তের লক্ষণভেদ সম্বন্ধে অভিনয়দর্পণকার উল্লেখ করেছেন,

অঙ্গলিঞ্চ কপোতশ্চ কর্কটঃ স্বস্তিকস্তথা ॥

ডোলাহস্তঃ পুষ্পপুট উৎসঙ্গঃ শিবলিঙ্গকঃ ।

কটকাবর্জ্জনশ্চৈব কর্তরীস্বস্তিকস্তথা ॥

শকটঃ শঙ্খচক্রে চ সম্পূটঃ পাশাকীলকৌ ।

মংস্ত্রঃ কূর্মো বরাহশ্চ গরুড়ো নাগবন্ধকঃ ॥

খটু। ভেরুণ্ড ইত্যতে সম্ব্যাতাঃ সংযুতাঃ করাঃ ।

ত্রয়োবিংশতিতু্যক্তাঃ পূর্বগৈর্ভরতাদিভিঃ ॥<sup>৩১</sup>

অঙ্গলি, কপোত, কর্কট, স্বস্তিক, ডোলা ( হস্ত ), পুষ্পপুট, উৎসঙ্গ, শিবলিঙ্গ, কটকাবর্জ্জন, কর্তরী, স্বস্তিক, শকট, শঙ্খ, চক্রে, সম্পূট, পাশ, কীলক, মংস্ত্র, কূর্ম, বরাহ, গরুড়, নাগবন্ধ, খটু। ও ভেরুণ্ড। ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে ২৩ প্রকার হস্তলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। প্রক্ষেয় আনন্দ কুমার-স্বামী *The Mirror of Gestures* বইয়েও এদের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।<sup>৩২</sup> অনেকের মতে,

৩১। (ক) Cf. ‘অভিনয়দর্পণ’, ( পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত ) ১৭২—১৭৬,

(খ) নাট্যশাস্ত্র ( কাশী সং ) ৯।১১—১৭, ১৮৪—২০৯ ; (গ) ‘সঙ্গীতরত্নাকর’ ( পুণা সং ), ৭।৯৭—১০০, ১০১—১০৩ ; (ঘ) রায়েল্ল-সংকরঃ *Symbolism of Mudras in Hindu Dancing* (—The Four Arts Annual 1935),

pp. 39.

৩২। ডাঃ আনন্দ কুমার-স্বামী তাঁর *The Relations of Art and Religion in India* গ্রন্থে প্রতীক ও রূপ-সম্বন্ধে উল্লেখ করে বলেছেন : “Religious symbolism in Indian

২৭, আবার কারো মতে ৩০ প্রকার সংযুত-হস্তলক্ষণ। ডক্টর অভিনবগুপ্ত অসংযুত ও সংযুত লক্ষণগুলির মিলিত সংখ্যা বলেছেন ৬৭ প্রকার, কিন্তু নাট্যশাস্ত্রের মতে সর্বসমেত ৬৪ রকম হস্তলক্ষণ। মোটকথা মূদ্রার সংখ্যা, লক্ষণ ও প্রয়োগব্যাপারেও মতভেদের অন্ত নেই এবং বিভিন্ন রুচি থাকার জন্তে ভেদ হওয়া স্বাভাবিক আমরা স্বীকার করি।<sup>১০০</sup>

হস্তলক্ষণগুলির ঋষি, বংশ এবং বর্ণও কল্পিত হয়েছে এবং ভারতবর্ষের মতন অধ্যাত্মভূমিতে এরকম কল্পনার সার্থকতা আছে তা আমরা আগেও উল্লেখ করেছি। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন: “বেদমন্ত্রের সহিত এ-বিষয়ে ইহাদিগের যথেষ্ট সাম্য আছে”।<sup>১০১</sup> প্রকৃতপক্ষে বেদের ক্রিয়ানুষ্ঠান ও তাৎপর্যের সঙ্গে হস্তলক্ষণগুলির সাম্য ও সাদৃশ্য আছে বোলেই বৈদিক উপাসনায় এবং তান্ত্রিক পূজাপদ্ধতিতে মূদ্রাগুলি সম্মানে আসন লাভ করেছে। দেবতাদের পূজাপদ্ধতিতে মূদ্রা বা হস্তলক্ষণগুলিও ভাব ও রসের পরিবেশক। মূদ্রাগুলি পূজায় সাধকের মনোভাবের প্রকাশক বা প্রতীক। সাধক বা পূজকগণ বৈদিক কাল থেকে যাগযজ্ঞ থেকে আরম্ভ করে আজ-পর্যন্ত সকল রকম পূজায় এবং হোমানুষ্ঠান প্রভৃতিতে মূদ্রাগুলি ব্যবহার করে আসছেন ভাবের অভিব্যক্তির মধ্যম বা বাহক হিসাবে। সুতরাং মূদ্রাগুলির সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছে এবং এদের পেছনে শিল্প-প্রতিভার সঙ্গে-সঙ্গে অধ্যাত্ম-সম্পদও নিহিত আছে।

art is of two kinds, the concrete symbolism of attributes, and the symbolism of gesture, sex, and physical peculiarities. The symbolism of gesture includes the various positions of the hand known as *mudras*; of physical peculiarities the third eye of Siva or the elephant-head of Ganesa are instances. The subject of sex-symbolism is generally misinterpreted, but, in fact, this imagery drawn from the deepest emotional experiences is a proof both of the power and truth of the art and the religion. India had not feared either to use sex-symbols in its religious art, or to see in sex itself an intimation of the Infinite ( Cf. Brihadaranyaka Up., 4. 3. 21, also 1. 4. 3-4 ).”—Vide *The Proceedings of the International Congress for the History of Religions* (1908), part II, p. 71.

৬৩। এ-সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত ‘অভিনয়দর্পণ’ ( ১৩৪৪ ), পৃ. ৬৭—৬৮ জটব্য।

৬৪। ‘অভিনয়দর্পণ’ ( পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত ), পৃ. ৪৩

মুদ্রার উৎপত্তি ও রূপ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরাও বিচিত্রভাবে আলোচনা করেছেন। জিন্ পৃজিলাস্কি (Jean Przyluski) বলেছেন : ‘মুদ্রা’ শব্দটির উল্লেখ বৈদিকোত্তর সাহিত্যে পাওয়া যায় এবং এর সাধারণ অর্থ ‘শীলমোহর’। হিন্দীভাষায় ‘মুদ্রা’ ও ‘মুদ্রা’ দু’রকম শব্দই দেখা যায়। খসভাবার শীলমোহরের নাম ‘মুনরো’ (Munro), এবং সিদ্ধিভাবে বলে ‘মুদ্রী’ (Mundri)। তিনি বলেছেন, মুদ্রার উৎপত্তি কখন থেকে ও কেমন ক’রে হোল তা নিশ্চয় ক’রে বলা যায় না। কিন্তু আমাদের সিদ্ধান্ত আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, সামগানের হস্ত ও অঙ্গুলি-সংকেত থেকেই মুদ্রার সৃষ্টি ভারতবর্ষে বৈদিকযুগে হয়েছে। এফ. হোমেলের (F. Hommel) অভিমত যে, অসিরীয় ভাষা ‘মুসরু’ (Musaru) থেকে ‘মুদ্রা’-শব্দটির উৎপত্তি হোয়ে থাকবে, কেননা মুসরুর অর্থ ‘লেখা’ বা ‘শীলমোহর’। ‘মুসরু’ শব্দ থেকে ‘মুদ্রা’ শব্দটি সৃষ্টি হয়েছে এভাবে—মুসরু > মুজ্জরা > মুদ্রা। পালিভাষায় মুদ্রাকে বলা হয় ‘মুদা’। কিন্তু জাঙ্কার (Junker), লুডার্স (Luders) প্রভৃতি মনীষীরা হোমেলের সিদ্ধান্ত অস্বীকার করেছেন।

বর্তমান হিন্দী, মারাঠী, বাঙ্গালা, কানারি প্রভৃতি ভাষায় ‘মুদ্রা’ শব্দের অর্থ ‘টাকা’ বা ‘শীলমোহর’। হিন্দুস্থানীতে মুদ্রাকে মোহরও বলে। অধ্যাপক লুডার্স বলেছেন, খোঁটানে মুদ্রা তথা টাকার নাম ‘মুয়’ এবং তা থেকেই ‘মুদ্রা’-শব্দের সৃষ্টি হয়েছে বোলে মনে হয়। পাশ্চাত্য মনীষীরা বৈদিক সামগানের প্রয়োগ ও প্রকাশভঙ্গী সম্বন্ধে লক্ষ্য করেন নি বোলেই মনে হয়।

জিন্ পৃজিলাস্কি আবার বলেছেন, মাত্রলিক ধর্মানুষ্ঠানে অথবা আভিচারিক কোন কর্মে ‘মুদ্রা’-শব্দে হস্তভঙ্গী বুঝায় এবং একথা ঠিকই। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন : “নর্তনকলায় যে-সকল হস্তভঙ্গী প্রদর্শিত হইয়া থাকে, সাধারণত সেগুলিকে মুদ্রা নামে অভিহিত করা হয়। কেবল নর্তন ও নাট্যাভিনয় কেন, পৌরাণিক ও তান্ত্রিক উপাসনাতেও এই প্রকার দেবপ্রীতিকর নানারূপ হস্তভঙ্গী (মুদ্রা) ও দেহভঙ্গী ব্যবহৃত হইয়া থাকে। নর্তনমুদ্রা ও উপাসনা-মুদ্রার মধ্যে ব্যবহারিক রূপভেদ থাকিলেও উভয়ের মূলরূপে কোন পার্থক্য নাই। মূলতঃ এই উভয় শ্রেণীর মুদ্রাই সাক্ষেতিক মুকভাষা মাত্র”।<sup>৩৫</sup> জিন্ পৃজিলাস্কি কেবল তান্ত্রিক বৌদ্ধধর্মে মুদ্রার



উপযোগিতার কথা বলেছেন, কিন্তু কি হিন্দু ও কি বৌদ্ধ উভয় তাত্ত্বিক অহুষ্ঠানেই সর্বদা মূত্রার প্রচলন আছে। অধ্যাপক কিনোট ( L. Finot ) বলেছেন : ‘মজ্জীম্বলকর’ গ্রন্থে মূত্রার উল্লেখ আছে\*\* এবং তাত্ত্বিক অহুষ্ঠানে মণ্ডল, মন্ত্র, পূজা ও মূত্রা এই চারটির প্রয়োগ অপরিহার্যভাবে আছে। পূজার অপরিহার্য অঙ্গরূপেও মূত্রার ব্যবহার হয়।

শৈব ও বৈষ্ণবদের অহুষ্ঠানেও মূত্রার ব্যবহার আছে। অধ্যাপক পূজিলাস্কি বলেছেন : ‘রামপূজাসরনি’ গ্রন্থে ও বিশেষভাবে ‘নারদপঞ্চরাত্র’ গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে ২৪ বকম মূত্রার উল্লেখ আছে। সেগুলি সেই সময়ে সন্ধ্যাহুষ্ঠানে ব্যবহৃত হোত। তিনি আরও বলেছেন যে, বৈদিক যুগেও মূত্রার ব্যবহার অবশ্যই ছিল, কেননা বৈদিক সাহিত্যগুলিই তার প্রমাণ। তিনি বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্য (১।১২১) ও পাণিনীয়শিক্ষার উল্লেখ করে মন্তব্য করেছেন : “Going back to the Vedic times, however, one finds the word and the gesture on one plane, and being given the same magical or religious importance”। বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যে ও পাণিনীয়শিক্ষায় ‘হস্তেন’ শব্দের উল্লেখ হস্তভঙ্গীরই প্রকাশক। বাজবল্যশিক্ষা এবং অগ্ন্যজ্ঞ বৈদিক সাহিত্যেও মূত্রার তথা হস্তভঙ্গীর উল্লেখ ও বিবরণ পাওয়া যায়।

‘মূত্রা’ অর্থে তন্ত্রে দেবতা-পত্নী দেবীকেও বুঝায়। মাননীয় কিনোট এ’সম্বন্ধে উল্লেখ করে বলেছেন,

“*Mudra*—or more usually *maha-mudra*—has in the Tantras, besides the ordinary sense, that of *woman*, when a woman is associated to the rites. For instance, in the *abhiseka* the master and disciple both have their *mudra*, and, however discreet the expression may voluntarily be, the context does not leave any doubt upon the part which these feminine assistants play. Vajravarahi is given the name of *maha-mudra*, in quality of Heruka’s First Wife ( *agramahisi* ). —( V. S. *Mulamantra*, p. 61 ).”

সুতরাং ‘মূত্রা’ শব্দের দ্বারা টাকা, মোহর বা শীলমোহর ও হস্তভঙ্গীর মতন দেবী তথা দেবতা-পত্নীকেও বুঝায়। এ’ছাড়া তন্ত্রে পঞ্চমূত্রার মধ্যে চালকড়াই-ভাজাকেও মূত্রা বলে। পরিশেষে পণ্ডিত পূজিলাস্কি বলেছেন,

“The study of the word *mudra* in fact, shows the permanence of the

tendencies which have ruled the first manifestations of Buddhist art, and through it very different of the political, economical and religious life of India may be linked together.”<sup>৩১</sup>

আসলে জিন্ পৃজিলাস্কি মুদ্রা কখন থেকে প্রচলিত হোল তার কোন সঠিক বিবরণ দিতে পারেন নি। প্রকৃতপক্ষে মুদ্রার উৎপত্তি বৈদিক যুগেই হয়েছিল এবং আগেই উল্লেখ করেছি যে, বিভিন্ন যাগযজ্ঞের অমুষ্ঠানে ও সামগানে বিভিন্ন ভাবের প্রকাশক বা ছোটক হিসাবে সামগানকারীরা যে সকল হস্তভঙ্গী ব্যবহার করিতেন তাদের থেকেই মুদ্রার সৃষ্টি হয়েছে।

মুদ্রার মতন নাটক বা নাট্যাঙ্কন এবং সঙ্গীতের স্বরলিপিপদ্ধতির সৃষ্টিও বৈদিক যুগে হয়েছে। ঋগ্বেদের ১০-ম মণ্ডলের ২৫ সূক্তে পুরুষবা ও তাঁর পত্নী উর্বশীর মধ্যে কথোপকথন; আবার ১০-ম মণ্ডলের ১০৮ সূক্তে ইন্দ্র ও সরমা-নায়ী কুকুরীর উপাখ্যান, ঋগ্বেদের ১০-ম মণ্ডলের ১৬১ সূক্তে ঋষ্টাদেবের ছদ্মবেশে ঋতুগণের গৃহে গমন ও তাদের প্রতি সম্ভাষণ, পুনরায় ঐ ১০-ম মণ্ডলের ১০ম সূক্তে যম ও তাঁর ভগ্নী যমীর মধ্যে কথোপকথন প্রভৃতি ঘটনায় ও অমুষ্ঠানে নাটকের বীজই নিহিত আছে। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে ণনঃশেপের আখ্যান, ইক্ষাকুবংশজাত বেধার পুত্র হরিশ্চন্দ্রের উপাখ্যান প্রভৃতি থেকেও ক্রমে নাটকের বিকাশ ভারতীয় শিল্পী-সমাজে সম্ভব হয়েছে।<sup>৩২</sup>

স্বরলিপি-সম্বন্ধেও তাই, তবে উন্নত আকারের স্বরলিপির ও তার বৈজ্ঞানিক পদ্ধতির বিকাশ হয়েছিল বৈদিক যুগেরও অনেক পরে ও এমন কি খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সঙ্গীতজ্ঞগণী ‘সঙ্গীতরত্নাকর’-প্রণেতা শার্দূদেবেরও পরে। বৈদিক মন্ত্রগুলিতে স্বরের যে চিহ্ন বা স্বর-সংকেত পাওয়া যায় তা মাত্র উদাত্ত অমুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি বৈদিক স্বরের। তবে বৈদিক স্বরের স্বরচিহ্নও নানান রকমের ছিল; শাখাভেদে তাদের প্রয়োগ ও গানের প্রণালীও ভিন্ন ভিন্ন ছিল। স্বরের চিহ্ন বা স্বরলিপির অমুখ্যায়ী উচ্চারণভঙ্গী যেমন পৃথক পৃথক

৩১। Vide *Indian Culture*, Vol. II, April, 1936, pp. 715—719. Cf also (ক) এইচ. লুডার্স: *Die sakischen Mura*, SBPAW., XXXIX, p. 742, (খ) *The Pali Text Society's English-Pali Dictionary* SV. *mudda*. and *muddika*, (গ) *Mahāvastu*, II, p. 96.

৩২। এই ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ গ্রন্থের তৃতীয় খণ্ডে নাট্যশাস্ত্রের আলোচনার সময় এ’সম্বন্ধে আরও বিস্তৃতভাবে আলোচনা করতে চেষ্টা করব।

হয়েছিল তেমনি ভাবার অর্থেও প্রার্থক্য দেখা দিয়েছিল। ঋগ্বেদের স্বরোচ্চারণ-রীতিকে সামবেদসংহিতা, অথর্ববেদসংহিতা, তৈত্তিরীয়সংহিতা, বাজসনেয়ী-সংহিতা প্রভৃতিতে অনুসরণ করা হয়েছে। তবে বাজসনেয়ীসংহিতার মধ্যে স্বরচিহ্নে কিছু-কিছু প্রার্থক্যও আছে। ঋগ্বেদের স্বরচিহ্নে বা স্বরলিপিতে উদাত্ত স্বরের কোন চিহ্ন নাই এবং তার কোন কারণও বুঝা যায় না, সুতরাং অনুদাত্ত ও স্বরিতের মধ্যবর্তী অক্ষরে কোন চিহ্ন বা সংকেত না থাকলেও তাকে উদাত্ত হিসাবে গণ্য করতে হয়। শতপথব্রাহ্মণের স্বর-লিপিপদ্ধতিও আবার সামান্ত পৃথক।<sup>৩১</sup>

সামগানে স্বরের মাত্রা ও বিভাগ,

৩ ১ ২      ৩ ১      ২ ৩ ১      ২ ৩ ১  
মু ধা নং      দি বো      অ র তিং      পৃ থি ব্যা।

১—স্বরিত, ২—উদাত্ত এবং ৩—অনুদাত্ত। এটি ‘আজ্যদোহম্’-সামের নিদর্শন। আজ্যদোহম্-সামের পাঠ যেমন,

২ র    ২ র    ২ র      ২ র    ৩    ৪ র    ৫      ২ র    ১ র  
হাউ, হাউ, হাউ।    আ    জ্য    দো    হম্।    ৩।    মু    ধা    নংদাই।  
২                    ১                    ২    ৩    ৪    ৫  
বা    ৫    ৩    অর।    তিং    পৃ    থি    ব্যাঃ॥

‘র’ শব্দের দ্বারা স্বরকে দীর্ঘ (অধিকক্ষণ স্থায়ী) হিসাবে বুঝতে হবে। সামবেদসংহিতার উত্তরার্চিকের ১৬শ অধ্যায়ের একটি মন্ত্রে (৩য়) স্বর-নির্দেশের নিদর্শন যেমন,

৩ ২ ৩ ২ ৩ ১ ২ ৩ ২ ৩  
ভদ্রোভদ্রদ্যাসচমানআগাং  
১ ২ ২ ২ ৩ক২র ৩ ২  
অসারঞ্জারোঅভ্যোতিপশাং।  
৩    ১র    ২র৩২৩২৩১  
সুপ্রকৈতৈত্য়ভিরয়িবিতিষ্ঠন্নু  
২ ৩ ১ ২ ৩ ২ ২ ১ ২  
শন্তিবর্গৈরভিরামমস্থাং॥

৩১। Cf. ‘সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকা’ (৩য় সংখ্যা, সম ১৩৩২, পৃ ১২১—১৩৬ এবং ৪র্থ সংখ্যা, সম ১৩৩২, এবং ১৫৫—১৫৯ পৃষ্ঠার প্রকাশিত প্রক্টর বসন্তকুমার চট্টোপাধ্যায়-লিখিত ‘ঐবদিক ভাবার ঋগ্বেদের ‘স্বর’ ধারাবাহিক প্রবন্ধ’) প্রভৃতি।

‘আজ্যদোহম্’-সামকে বর্তমান লৌকিক স্বরের সাহায্যে প্রকাশ করার রীতি—

২র ২র ২র  
হাউ, হাউ, হাউ।  
সা-সা, সা-সা, সা-সা।

২র ৩ ৩র ৫  
আজ্য দো হম্।  
সা-নি ধ-প

২র ৩ ৩র ৫  
আজ্য দো হম্।  
স-নি ধ-প।

২র ৩ ৩র ৫  
আজ্য দো হম্।  
সা-নি ধ-প

২র ১র  
মুখ্য নং দা ই।  
সা-রি ঙ রি রি রি

২ ১  
বাঃ ত অ র।  
সাঃ নি রি রি

২ ৩ ৪ ৫  
তি পৃ থি ব্যাঃ।  
সা নি ধ প।

এই সামে ২৭টি পর্বন্ বা সঙ্গীতিক অংশ আছে। এদের মধ্যে ৭টিকে মাত্র স্বর-সংকেত দিয়ে এখানে দেখানো হোল। ‘আজ্যদোহম্’-সাম সর্বদাই ২ সংখ্যা তথা উদাত্ত স্বর দিয়ে আরম্ভ হয়। প্রথমে প্রণব (ওঁ) আরম্ভ করতে হয়—“প্রণবং প্রাক্ প্রযুক্তীত”। লৌকিক স্বর প্রয়োগ করলে এই ‘আজ্যদোহম্’-সামে ৪টি অথবা ৫টি স্বর—সা রি নি ধা পা (—সা রি নি ধা পা) ব্যবহৃত করা যেতে পারে। অনেকের মতে, সামগানে মাত্র তিনটি স্বরের ব্যবহার হয় এবং সেই লৌকিক (অবশ্য বর্তমান কালে) স্বর তিনটি হোল নি সা রি। অনেকে নি সা রি গা মা অথবা নি সা রি গা মা পা স্বরেরও ব্যবহার করেন। দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতগুণী এম. এস. রামস্বামী আয়ার নারদীর (পৃ° ৩২৫) “সামহ্ ত্র্যস্তরম্”—‘সামগানে তিনটি স্বরের অন্তর বা ব্যবধান থাকা উচিত’ এই প্রমাণ অল্পসারে ‘গা রি সা’ স্বর তিনটির ব্যবহার করেছেন। যেমন,

সাস সাস সাস সা | স রি গা রিসা সা গা রি স গ স  
হাউ হাউ হাউ বা | অ রি মী লে পু রো হি তং দে বে

গরি গ স গরি সগরি সাস সাস সাস সা |  
বু নি থি মাং আহং হাউ হাউ হাউ বা |

সা গা রি রসগরি স গ রি |  
য ক্রান্ত দেবা—মু দ্বি জম্ |

এন. এস. রামচন্দ্রম্ পণ্ডিত শেখপিরি শাস্ত্রীয় পদ্ধতিকে অঙ্গুলর ক'রে “অগ্রিমীলে—” মন্ত্রটার বা সামগানের স্বরলিপির আকার দিয়েছেন তিনটি মাত্র স্বরের সাহায্যে। যেমন,

নি- সা সা রি রিসা নি সা রি সা নি সা রি নি সা নি  
অগ্- নি মী — লে পু রো হি তম্ যজ্ঞ স্ত্র — দে ব য়  
সা সা রি  
স্বি জম্ —

কিন্তু মনে রাখতে হবে যে, সামগানের স্বরগুলির গতি নিরনিকে, অর্থাৎ অহুদাত্ত বা খাদ (মন্দ্র) স্বরের দিকে আরোহণক্রমে হয়, যেমন রি সা নি, রি সা নি ধা, রি সা নি ধা পা প্রভৃতি। তাই সামিক ক্রুটাদি স্বরের বেলায় সামতন্ত্রকার বলেছেন—“ক্রুটাদয়ঃ উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি”। শুধু তাই নয়, ৭টি কারণে সামগানের স্বরগুলি নিয় তথা মন্ত্রের দিকে লীলায়িত হয়। পণ্ডিত এম. এস. রাম স্বামী আয়ার এই ৭টি কারণের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “Six reasons to prove that the Yamas were in the descending order :

(a) যঃ সামগানাম্ etc.—*Naradi-Siksha*.

(b) ক্রুটাদয়ঃ উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি ।—*Samatantra*.

(c) তেবাং দীপ্তিজ্যোপলক্টিঃ—*Taittiriya-pratisakhya*, XXIII, 14.

(d) The fact that in Vocal Music (which *Samagana* has wholly been) the telling notes are necessarily high.

(e) The fact that the *Samagana* is sung even today in a downward course.

(f) The very nature of a seed ( not excluding the seed of music ) is to sprout first, downward, and then, shoot up.”

লৌকিক স্বরের গতি বৈদিক স্বরের বিপরীত, অর্থাৎ আরোহণগতিতে উচ্চ ( তারস্বরের ) দিকে, যেমন নি সা রি, নি সা রি গা, নি সা রি গা মা, নি সা রি গা মা পা প্রভৃতি।\*

৭০। Cf. (ক) এম. এস. রাম-স্বামী আয়ার : *Samagana* (—Journal of the Music Academy, Vol. V. 1934 ), pp. 2—16 ; (খ) লক্ষ্মণ-শংকর ভট্ট জাবিড়

ককলংহিতার অবতীহ বা অব-সংকেত যে লক্ষ্য তির তা আগেই উল্লেখ  
করেছি। স্বরের বহুগুলির শীর্ষে (মাথায়) সবা ঠাড়ি এবং নীচে রেখা  
দিয়ে স্বরোচ্চারণপ্রণালী দেখানো হয়েছে। যেমন,

স্ববোলাবাংবরুণমিত্তরাতির্গবাংশতাপৃক্ষয়ামেধুপুঞ্জ  
ঋতরথপ্রিয়রথেশ্বানাঃ সন্তঃ পুষ্টিংনিরুদ্ভানাসো অগ্নঃ ॥ ১।২।৭

অথবা—

স্ববে | সা | বাব্ | বরুণ | মিত্ত | রাতিঃ | গবাম্ | শতা | পৃক্ষয়ামেধু | পুঞ্জ |  
ঋতরথ | প্রিয়রথ | শ্বানাঃ | সন্তঃ | পুষ্টি | নিরুদ্ভানাসো | অগ্নঃ ॥

এর পর শিক্ষাকার নারদ সূক্ষ্ম-অন্তরস্বররূপ ঋতির প্রসঙ্গ তুলেছেন এবং  
তাও মাত্র সামিকস্বরগুলির। ঋতির প্রচলন ঔপনিষদিক যুগেই আমরা পাই  
এবং তা আগে উল্লেখিত হয়েছে। ছান্দোগ্য উপনিষদের ২য় প্রশাঠকে  
হিংকার, প্রস্থাব, আদি, উদগীথ, প্রতিহার, উপদ্রব ও নিধন এই  
সাতটা ভক্তি বা বিভাগের উল্লেখ আছে। এই সাতটা ভক্তিতে অক্ষরের  
সমষ্টি বাইশটি। ছান্দোগ্য উপনিষদে (২।১০।২-৪) উল্লিখিত হয়েছে  
—“তানি হ বা এতানি ষাণ্ণতিরক্ষরাণি”। এই বাইশটি অক্ষর সূক্ষ্ম-  
স্বরোচ্চারণের প্রতীক-বিশেষ এবং এগুলিই যে পরে বাইশটি সূক্ষ্মস্বরে বা  
ঋতিতে (ঋণযোগ্য স্বরে) রূপায়িত হয়নি তা কে বলতে পারে?  
সূক্ষ্মস্বর কম্পনেরই সমষ্টি। কম্পনের প্রসঙ্গ তুলে অসংখ্য সূক্ষ্মস্বরের অস্তিত্ব  
আমরা পাই, কেননা বর্তমান পাশ্চাত্য নির্ধারণপ্রণালীর মারকতে আমরা  
জানি যে, বড় জাদি সাত স্বরের সমষ্টি কম্পন-সংখ্যা—২৬৮০, এবং প্রত্যেকটি  
স্বরের কম্পন-সংখ্যা হোল—সা—২৪০, রি—২৭০, গা—৩০০, মা—৩২০, পা—

(সারবেলী): *The Mode of Singing Sama-Gana* (—*The Poona Orientalist*,  
Vol. IV, April—July, 1939), pp. 1—21; (গ) ডব্লিউ জে. হোয়ার্স: *Early  
History of Singing*, pp. 38, 87; (ঘ) হর্যাকান্ত শাস্ত্রী-সংগৃহীত *Riklantra*, p. 18;  
(ঙ) হুব্বিন্ড: *Religion of the Veda*, p. 39; (চ) *Descriptive Catalogue  
of the Madras Govt. Oriental Manuscript Library*, Vol. I, pt. I, pp. 3—4,  
77—78.

৩৬০, ধা—৪৪০, নি—৪৫০, তারার সা—৪৮০। অবশ্য এই কণ্ঠসংখ্যার শিষ্টাংশও মতভেদ আছে এবং ব্যবধানও অতি সামান্য। কিন্তু এঁসকল কণ্ঠসংখ্যা কানে শোনা যায় না, তাই সঙ্গীতশাস্ত্রকারেরা ‘শ্রুতি’ বা শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্মস্বরগুলিকে স্থূল সাতটা স্বরের কারণ হিসাবে গণ্য করেছেন। তাঁরা সাতটা স্বরের ব্যবধানে (অন্তরে) বাইশটা শ্রবণযোগ্য স্বরেরও পরিচয় দিয়েছেন। তাঁরা নির্ধারণ করেছেন যে, বড়জো চারটা শ্রুতি আছে, অর্থাৎ নিষাদ থেকে বড়জো ব্যবধানে পাঁচটা স্বর চারটা শ্রুতির বিকাশ, যেভাবে আছে তিনটা, গান্ধারে দু’টা, মধ্যমে চারটা, পঞ্চমে চারটা, ধৈবতে তিনটা ও নিষাদে দু’টা শ্রুতি। এই বাইশটার বেশী শ্রুতিরও কল্পনা করা যায়, কিন্তু সেগুলিকে শোনা যায় না, তাই শাস্ত্রকারেরা বাইশটামাত্র শ্রুতিকেই সাতস্বরের অন্তরে সূক্ষ্ম ও শ্রবণযোগ্য স্বর হিসাবে গ্রহণ করেছেন। শাস্ত্রকারেরা তাদের কবিত্বপূর্ণ নাম, বর্ণ, দেবতা প্রভৃতিরও নির্ণয় করেছেন। ভারতীয় সঙ্গীতের বিচারপ্রণালী ও বিকাশভঙ্গ সত্যই অপূর্ব।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময় থেকে (খৃঃ ২য়-৩য় শতাব্দী) আজ-পর্যন্ত আমরা লৌকিক বড়জো সাত স্বরের শ্রুতি নিয়ে অল্পশীলন করি। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বড়জো ও মধ্যম এই গ্রামদুটির পরিচয় দেবার সময়ে প্রত্যেকটা গ্রামের শ্রুতি-সংখ্যার উল্লেখ করেছেন—“অথ যৌ গ্রামৌ বড়জো মধ্যমশ্চেতি। তত্রাশ্রিতা ষাণ্ণিংশতিঃ শ্রুতয়ঃ। যথা, তিস্রোষে চ চতস্রশ্চ চতস্রস্তিস্র এব চ, যে চতস্রশ্চ বড়জ্যাথে গ্রামে শ্রুতিনির্দর্শনম্” (২৮।২২)। ভরত এই শ্রুতি-গুলিকে বীণার তারের দৈর্ঘ্য-পরিমাপের মাধ্যমে নির্ণয় করেছেন। প্রত্যেকটা স্বরের শ্রুতি-সংখ্যার নির্ধারণপ্রণালীও তিনি উল্লেখ করেছেন,

বড়জশ্চতুঃ শ্রুতিজ্ঞেয় ঋষভস্ত্রিঃশ্রুতিঃ সূতঃ।

ষিঃশ্রুতিশ্চাপি গান্ধারো মধ্যমশ্চ চতুঃশ্রুতিঃ ॥

চতুঃশ্রুতিঃ পঞ্চমঃ স্রাং ত্রিঃশ্রুতির্ধৈবতস্তথা।

ষিঃশ্রুতিস্ত নিষাদঃ স্রাং বড়জগ্রামে স্বরাস্তরে ॥

ভরত শ্রুতিগুলির নামোল্লেখও করেছেন। কিন্তু ভরতের আগে সামিক স্বরের শ্রুতি-নির্ণয়-ব্যাপারে নারদীকারের পরিচয় আমাদের কাছে একটু ভিন্ন রকমের ও অসঙ্গত বোলেই মনে হয়। শ্রুতিপ্রসঙ্গে শিকাকার নারদ বলেছেন, বিশেষজ্ঞ

আচার্যেরা যাজ ‘দীপ্তা, আয়তা, করুণা, বৃহ ও মধ্যা’ এই পাঁচটা ক্রতির নাম উল্লেখ করেছেন,

দীপ্তায়তা করুণানাং বৃহমধ্যাময়োক্তথা,

ক্রতীনাং যো বিশেষজ্ঞা ন ন আচার্য উচ্যতে ।

দীপ্তাদি পাঁচটা ক্রতিই সামিক প্রথমাদি সাতটা স্বরে লীলায়িত, যেমন—মঙ্গলস্বরে দীপ্তাক্রতি, দ্বিতীয়ে দীপ্তা, চতুর্থে দীপ্তা, অতিস্বাবে করুণা, তৃতীয়ে করুণা ও ক্রুষ্টি করুণা। কেউ কেউ দ্বিতীয় স্বরে বৃহ, মধ্যা ও আয়তা ক্রতিগুলির উল্লেখ করেন,

দীপ্তা মঙ্গ্রে দ্বিতীয়ে চ প্রচতুর্থে তথৈব তু ।

অতিস্বাবে তৃতীয়ে চ ক্রুষ্টি তু করুণা-ক্রতিঃ ॥

ক্রতয়োহগ্না দ্বিতীয়স্ত বৃহমধ্যায়তাঃ স্মৃতাঃ ।

শিক্ষাকার নারদ দীপ্তা প্রভৃতি ক্রতির লক্ষণ এবং তাদের সার্থকতার উল্লেখ করেছেন। কিন্তু শিক্ষাকারের এই উল্লেখ বা পরিচয় আমাদের কাছে কিছু বিশ্বাসের বস্তু হোয়ে দাঁড়িয়েছে, কেননা ঠিক তাঁর পরেই ভরত সুপরিকল্পিতভাবে বাইশটা ক্রতির পরিচয় দিয়েছেন, অথচ নারদীকার পাঁচটা ক্রতির বেশী কোন ক্রতির নামোল্লেখ করেন নি। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের ক্রতি-সম্বন্ধেও নারদ কোন কথা বলেন নি। বিষয়টা আমাদের কাছে এজ্ঞে রহস্তাবৃত, কেননা আমাদের বিশ্বাস যে, বাইশটা ক্রতির প্রচলন ভরতপূর্বযুগে তো ছিলই এবং নারদীকারের সময়েও ছিল।

এর পর শিক্ষাকার নারদ উদাত্তাদি স্বর, মাত্রা এবং ক্লেপ্র, তৈরবিবাম প্রভৃতি বৈদিক অগ্নাগ্ন স্বর-সম্বন্ধেও আলোচনা করেছেন। ‘মাত্রা’ সম্বন্ধে নারদ বলেছেন—“নিমেষকালো মাত্রা স্তাষ্টিদ্ব্যংকালেতি চাপরে”, অর্থাৎ কারো মতে নিমেষকাল ও অন্তমতে বিদ্যুৎ-চমকের কালকে ‘মাত্রা’ বলে।

পরিশেষে উল্লেখযোগ্য যে, এর পরে নারদীশিক্ষার মধ্যে যতটুকু আলোচনা আছে তা বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতির পক্ষে বিশেষ উপযোগী নয় বোলে আমরা সে-সবের অল্পশীলন থেকে বিরত হলাম।





# ପରିସିଦ୍ଧ



## পরিশিষ্ট : প্রথম

### ভারতীয় সঙ্গীত : তার মিশ্রণ ও বিস্তার

আমরা এই গ্রন্থে “আৰ্য ও অনাৰ্য-সঙ্গীতের মিশ্রণ” সম্বন্ধে (পৃ° ২১-২৭) অবতরণিকায় সামান্যভাবে আলোচনা করেছি। গ্রন্থের অধ্যাপক অর্জুনেরাম গন্ধোপাধ্যায় তাঁর (ক) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* প্রবন্ধে, (খ) *Ragas and Raginis* গ্রন্থে\*, (গ) লেখকের ‘রাগ ও রূপ’ গ্রন্থের ‘ভূমিকায়’,\* (ঘ) ‘সঙ্গীত-বিশ্বভারতী’ নামক সভাপতির অভিভাষণ\* প্রভৃতিতে এবং ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি তাঁর স্মৃতিস্তম্ভ *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times* প্রবন্ধে\* এ বিষয়ে আলোচনা করেছেন। বিষয় ও আলোচনাটা অবশ্য নূতন নয়, বৃহদেঙ্গীকার মতজের সময় (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর কিছু পূর্বে, কারো কারো মতে খৃষ্টীয় ৫ম থেকে ৭ম শতাব্দী, আবার কেউ কেউ বলেছেন মাত্র ‘early period’) থেকে ‘সঙ্গীতরত্নাকর’-প্রণেতা শার্দূলের (খৃষ্টীয় ১২১০—১২৪৭ শতাব্দী) পর্যন্ত এটির প্রসঙ্গ চলে আসছে, তবে কেউই ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে ঘটনা বা বিষয়ের পূর্বপর আলোচনা করার চেষ্টা করেন নি। কিন্তু ইতিহাসের দিক থেকে আৰ্য-সঙ্গীত তথা মার্গসঙ্গীতে অনাৰ্য-সঙ্গীতের মিশ্রণে ভারতীয় সঙ্গীত কতটুকু লাভবান অথবা ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছে সে-সম্বন্ধে আলোচনা হওয়া উচিত। আর সেজন্যেই বিশেষভাবে ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চির “Which have occurred to me as a student of history” কথাগুলিকে আমাদের অভিনন্দন জানানো উচিত। আৰ্য ও অনাৰ্য জাতিদের মিশ্রণ ভারতবর্ষের শুধু নয়, বিশ্বের ইতিহাসে নূতন নয় এবং সকল স্থানে

১। Cf. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Poona.

২। Cf. *Ragas & Raginis* (Nalanda Publications, Bombay, ১, ১৯৪৮), pp. ৭০—৭৬.

৩। Cf. প্রজ্ঞানানন্দ : ‘রাগ ও রূপ’ (১৩৫৫), ‘ভূমিকা’, পৃ° ৮—১৮

৪। Cf. *Jhankar Music Circle*-এর ইং ১৯৫০ খৃষ্টাব্দের মূল্য সভাপতির অভিভাষণ, পৃ° ৬—৭

৫। Cf. সঙ্গীতের পত্রিকা *Uttaramandira*, Vol. I, March, ১৯৪০, pp. ২১—২৬,

মিশ্রণের পরিণতি সমাজের শরীরে নতুন শক্তি ও প্রাণের সঞ্চার করেছিল। অধ্যাপক অর্ধেক্সকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের কথার মাধ্যমে উল্লেখ করলে বলা যায়: “কিন্তু ভারত সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায় যে, আমাদের আর্ধ-সঙ্গীত অনার্যজাতির নানা ‘দেশওয়ালী’ বা ‘দেশী’ সঙ্গীত হইতে প্রচুর পরিমাণে উপাদান সংগ্রহ করিয়া তাহার বৃহৎ কলবের স্পৃষ্ট করিয়াছে। যে-কোনও সঙ্গীত ইতিহাসে দেখা যায় যে, প্রত্যেক সঙ্গীত রূপ নানা বিজাতীয় সভ্যতার উপকরণ আত্মসাৎ করিয়া পরিবর্দ্ধিত সম্পূর্ণ সঙ্গীত ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অভ্যন্ত বিবল। স্তত্রীয় আর্ধ-সঙ্গীত যদি অনার্য-সঙ্গীত হইতে নতুন রস বা উপাদান আত্মসাৎ করিয়া, পরিপাক করিয়া তাহাকে আর্ধ-সঙ্গীতের বিশিষ্ট রূপে রূপান্তরিত ও পরিণত করিয়া থাকে তাহাতে আর্ধ-সঙ্গীতের শক্তিরই পরিচয় পাওয়া যায়, তাহার দুর্বলতার পরিচয় নহে”।

প্রকৃতপক্ষে ভারতবর্ষ যেমন তার সকল জিনিসের বিনিময় দিবে অপরাপর দেশকে পরিপুষ্ট ও সমৃদ্ধ করেছে, ভারতবর্ষও তেমনি নিজেকে হ্রাসমুখ করেছে অপরাপর দেশ ও জাতিদের সভ্যতা, সংস্কৃতি, শিল্প ও দর্শন প্রভৃতির উপাদান নিয়ে। তবে বিশ্বসভ্যতার ইতিহাসে ভারতবর্ষই তার মান ও গৌরবকে সমুন্নত করে রেখেছে। ডাঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চিও তাই সাংস্কৃতিক মিশ্রণের উল্লেখ করে বলেছেন:

“India borrowed even in pre-Mahomedan times from the neighbouring countries those elements of culture which were essential for the development of her own civilisation and had also helped them whenever necessary in developing their own. In fact, in these matters, exchange was of vital importance for the development of civilisation.”

ভারতীয় সঙ্গীতের জগতেও মিশ্রণের কাহিনীর অভাব নাই। ভারতীয় আর্ধ-সঙ্গীত যেমন নিজের কলবরকে পরিপুষ্ট করেছিল দেশ ও বিদেশের অনার্য-সঙ্গীতের উপাদানকে আত্মসাৎ করে, অপরাপর দেশের সঙ্গীতকেও তেমনি দিয়েছিল তার প্রেরণা। প্রকৃত ডাঃ বাগ্‌চি উল্লেখ করেছেন, মুসলমান অভিযানেরও অনেক আগে ভারতীয় সঙ্গীতসেবীরা বিভিন্ন দেশের সঙ্গীতের সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন এবং এর সাক্ষ্য দান করেছেন সাঙের ভ্রমণকাহিনী। খৃষ্টীয় ৬৩০ থেকে ৬৪৪ শতাব্দী পর্যন্ত চৈনিক ভ্রমণকারী হয়েন সাঙ, ছিলেন ভারতের অধিবাসী

হোয়ে। তিনি রাজা হর্ববর্জনের সভায় কামরূপের রাজা ভাস্করবর্মণের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন। ভাস্করবর্মণের সঙ্গে কথাপ্রসঙ্গে তিনি জানতে পারেন মহাচীনের রাজা টিম্-ইনের সংবাদ। ভাস্করবর্মণ ছয়দিন-সাতকে এমন খবরও দিয়েছিলেন যে, ভারতের অনেকগুলি দেশীয় রাজ্যের মধ্যে কিছুদিন থেকে মহাচীনের রাজা টিম্-ইনের বিজয়-কাহিনীর সঙ্গীত (খ্রীষ্টীয় ৬৩৬ শতাব্দীর পূর্ব পর্যন্ত) শোনা গেছে। ডাঃ বাগ্‌চি লিখেছেন: "The song referred to, was the song of the victory of the Chinese prince over a rebel general in 619 A. D. and it was already known in India before 636 A. D. when Bhaskaravarman met Hiuan Tsang"। ডাঃ বাগ্‌চি এ থেকে অনুমান করেন যে, আসামের বিভিন্ন রাজ্যগুলিতে ও ভারতের উত্তর-পূর্বপ্রান্তে একসময়ে চীনা-সঙ্গীত বেশ প্রসার লাভ করেছিল।

ভারতবর্ষে চীনা-সঙ্গীতের প্রবেশ ও প্রসারতা মোটেই বিশ্বের জিনিস নয়। তবে একথা ঠিক যে, বিশেষ করে চীন ও জাপানের সঙ্গীত তাদের উপাদান ও পুষ্টির জন্তে ভারতীয় আর্থ সঙ্গীতের কাছে বিশেষভাবে ঋণী। খৃষ্টধর্মের অভ্যুদয়ের সময়ই ভারতীয় বৌদ্ধধর্ম (Indian Buddhism) ও বাণিজ্যিক আদানপ্রদান ভারত ও মধ্যএসিয়ার দেশগুলিতে শুধু কেন, পাশ্চাত্যের সমস্ত দেশের মধ্যে একটি সাংস্কৃতিক সম্পর্ক বা যোগসূত্র রচনা করেছিল। ডাঃ বাগ্‌চি এর প্রসঙ্গে বলেছেন: "During the early centuries of the Christian era they (Kucheans and the peoples of Central Asia) had accepted Indian Buddhism and many traits of Indian culture along with it."\* জাপানে শিন্‌গ ও সঙ্গীতের প্রসঙ্গে প্রক্টর ডাঃ কালিদাস নাগও উল্লেখ করেছেন: "Buddhism, of course, was the principal source of inspiration, and the Buddhist decorative designs are found inlaid on the sandal-wood *Vina* or lute called *Biwa* in Japanese"।<sup>১</sup> জাপানের সঙ্গীতপদ্ধতি যে ভারতবর্ষের কাছেই একমাত্র

\* Cf. *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*, p. 23.

১। Cf. *India and the Pacific World* (1941), p. 250.

ঋগী, ভারতবর্ষ থেকেই সঙ্গীতের ধারা ও উপাদান যে সোজাহুজিভাবে জাপানে অথবা চীনের মাধ্যমে জাপানের মধ্যে ছড়িয়ে পড়েছিল একথা মনোবী অধ্যাপক সিলভ্যা লেভিও তাঁর সুবিখ্যাত *Lumbini Orchestra* নামক নিবন্ধে প্রমাণ করেছেন ( "The importation of musical modes into Japan was proved by the Prof. Sylvain Levi in his paper on the *Lumbini Orchestra.*" )।

চীনদেশ ও জাপান যে ভারতবর্ষের কাছে তাদের সঙ্গীত বিকাশের জন্তে ঋগী ভাঃ বাগ্‌চি এবং অধ্যাপক গঙ্গোপাধ্যায়ও তার নজির দিয়েছেন ফরাসীর মনোবী সিলভ্যা লেভির নামোল্লেখ করে। ভাঃ বাগ্‌চি তাঁর প্রবন্ধে লিখেছেন : "Further research will one day reveal that many elements of Indian music have been preserved in China and Japan. In this connection I should quote from a letter which the late Prof. Sylvain Levi wrote to me in 1925 from Japan :

I can soon send you a Sanskrit stanza which I have restored from a faulty Chinese transcription, and also the music or the song, as preserved in the temple of Horiyujii. I had a very successful visit to that temple. I even passed a night there. The abbot of monastery, Taki Join, is a teacher of the Vijnanavada philosophy and can sing in a magnificent voice the ancient Buddhist songs. He can also sing the old Buddhist musical airs which were brought from China in ancient times. I have taken a notation of the airs and reconstructed the songs. India is going to get back one of its ancient melodies of not later than 8th century A. D."

অক্সে অধ্যাপক অর্জুন্‌কুমার গঙ্গোপাধ্যায়ও উল্লেখ করেছেন : "কিন্তু আর্থ-সঙ্গীত যেমন ঋগ গ্রহণ করেছে, দানও দিয়েছে মুক্তহস্তে। প্রায় এসিয়ার নানা স্থানে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রচারের প্রমাণ পাওয়া যায়। আমি তিন বৎসর পূর্বে চীনদেশে চুংকিং সহরে চীনে থিয়েটারে অনেক পরিচিত ভারতের রাগ-রাগিণীর এবং তালের ব্যবহার শুনে এলুম। বিখ্যাত ফরাসী পণ্ডিত Sylvain Levi প্রমাণ করেছেন যে, খ্রীষ্ট সাত শতাব্দীতে ভারতের সঙ্গীত-

৮। কিন্তু এর পর ভাঃ বাগ্‌চি উল্লেখ করেছেন : "The sudden death of Prof. Levi has removed the possibility of the publication of these notes."

পদ্ধতি চীনদেশে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল"। জাপানের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, খৃষ্টীয় ৮ম শতাব্দীতে সম্রাট শোমুর রাজত্বকালে (৭২৬—৭৪৮ খৃষ্টাব্দ) চন্দ্রনকাঠে নির্মিত 'বিওয়া'-র মতন বীণাজাতীয় বাজ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল এবং সেই বীণায় কিছুকের বিচিত্র বকমের ফুল ও পাখীদের প্রতিকৃতি খোদাই করা থাকত। সেটাকে দেখতে ছিল সপ্ততন্ত্রী-বীণার মতন ("Entire scenes are sometimes represented on a seven-stringed harp with its surface and backside all lacquered black and inlaid with gold and silver plates cut into figures of exquisite workmanship")<sup>১</sup>। 'বিওয়া' ( *Biwa* ) ভারতীয় 'বীণা'-র ( *Vina* ) অভিন্নরূপ এবং তা' সাতটা তারযুক্ত চিত্রবীণারই অতুলকরণ মাত্র।

ডাঃ বাগ্‌চি আরও উল্লেখ করেছেন, চীনের ইতিবৃত্ত পড়লে জানা যায়, চীনদেশে 'ট্‌স্‌-এও' ( *Ts'ao* ) নামক ব্রাহ্মণবংশেই বিশেষভাবে সঙ্গীতের অঙ্কুশীলন হয়েছিল এবং তা' বংশপরম্পরা প্রসার লাভ করেছিল। সেই বংশের উল্লেখযোগ্য উত্তরাধিকারী ছিলেন মিয়াও-টা ( *Miao-ta* ) এবং তিনি খৃষ্টীয় ৫৫০-৫৭৭ শতাব্দীতে চীনদেশে গমন করেন। খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে চীনে সঙ্গীত এত ব্যাপকভাবে প্রসার লাভ করেছিল যে, চীনসম্রাট কাও-ত্সু ( *Kao-tsu*, ৫৪১—৫৭৫ A. D. ) আইনের দ্বারা সঙ্গীতাহীন বন্ধ করার চেষ্টা করেন, কিন্তু তিনি সঙ্গীতের প্রচার বন্ধ করতে সমর্থ হন নি। তাঁর উত্তরাধিকারী য়্যাঙ্‌-টি ( *Yaug-ti* ) আবার সঙ্গীতের এমনই পক্ষপাতী ও অহুসারাগী ছিলেন যে, তিনি 'পো-মিং-টা' ( *Po Ming-ta* ) পদ্ধতিতে অনেকগুলি রাগ

১। Cf. *India and the Pacific World* ( 1941 ), pp. 230—231.

২। কুচি প্রদেশ ( *Kucha* ) সম্বন্ধে ডাঃ বাগ্‌চি উল্লেখ করেছেন : "Kucha was the most important of the northern kingdoms played the same role as that Khotan in the diffusion of Buddhism. From the 2nd century B. C. till the beginning of the 11th century A. D., the Chinese historians have taken notice of the country and in different epochs of its history admitted its importance. \* \* The greatest monastery of Kucha, so much praised by the Chinese writers, was named, according to Chinese evidence, after the famous monastery of Gandhara founded by Kaniska." —*Vide Indian Civilization in Central Asia* ( —The Four Arts Annual 1935, p. 172 ).



রচনা ক'রে চীনা-সমাজে প্রবর্তন করেছিলেন। ডাঃ বাগ্‌চি এই দ্ব্যাঙ-টিকে ইন্দো-কুচিয় বংশের অন্তর্ভুক্ত বোলে অনুমান করেন, কারণ মধ্যএসিয়ার উত্তরাঞ্চলে কুচিপ্রদেশ ছিল প্রসিদ্ধ এবং কুচিয়া অত্যন্ত সঙ্গীতের ভক্ত ও সাধক ছিল। তারা ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকদের মতন প্রকৃতির উপাসক ছিল। প্রকৃতির সামগ্রী ও ঘটনাকে অবলম্বন ক'রে তারা সঙ্গীতের স্বর (বাগ) রচনা করত—যেমন প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকেরা পশুপক্ষীর কলতানে তাঁদের সঙ্গীতিক সাত স্বরের ঐক্য নিরীক্ষণ করেছিলেন।<sup>১০</sup>

চীনে সঙ্গীতাহুবাগ ও সঙ্গীতের অনুশীলন অবশ্য বেশীই ছিল। চীনে সঙ্গীতের জলসার আয়োজন হোত, পৃথিবীর ভিন্ন ভিন্ন দেশ থেকে শিল্পীরা সেই জলসায় যোগদান ক'রে প্রত্যেকের ও প্রত্যেক দেশ এবং সম্প্রদায়ের বৈশিষ্ট্য ও শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করতেন, চীনের সম্রাটই সঙ্গীতশিল্পীদের নির্বাচন ক'রে আমন্ত্রণ জানাতেন। খৃষ্টীয় ৫৮১ শতাব্দীর একটা ঘটনা : চীনসম্রাটের পক্ষ থেকে সঙ্গীতের জলসার আয়োজন করা হোলে ভারতবর্ষ, কচ্ছ, বুখারা, সমরকন্দ, খাশগড় এবং তুরুকের বিভিন্ন অঞ্চল থেকে সঙ্গীতশিল্পীরা যোগদান ক'রে তাঁদের নিজেদের নিজেদের সঙ্গীত-প্রতিভার পরিচয় দিয়েছিলেন। আপান ও কবুজ, কাছোজ বা কাছোডিয়া থেকেও কণ্ঠ ও যন্ত্রশিল্পীদের দল তাতে যোগদান করেছিলেন। তা'ছাড়া ইন্দো-কুচির সঙ্গীত ছিল চীনসম্রাটের অত্যন্ত প্রিয় ; তাই খৃষ্টীয় ৫৬০-৫৭৮ শতাব্দীতে কুচির একজন বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞ স্বজীবকে তিনি সাদরে আমন্ত্রণ আনিয়েছিলেন। ডাঃ বাগ্‌চি বলেছেন, চীনদেশের ঐতিহাসিক নথিপত্র থেকে জানা যায় যে, কুচির শিল্পী স্বজীব ভালভাবে গীটার বাজাতে জানতেন, আর জানতেন সাতটা স্বরগ্রামে ও গমকে লীলায়িত ক'রে গান করতে। তিনি উল্লেখ করেছেন :

*"He is also reported to have said that 'his father who was famous in the West as a musician had learnt the music through a tradition transmitted through generations, that there were seven kinds of systems and that the degrees in these seven systems when compared mysteriously concord.' The Chinese record that enumerates the names of the seven degrees :*

1. *So-Po-li*—even tone
2. *Ki-tche*—long tone

3. *Sha-tche* ( *Sadja* )—Simple and straight tone
4. *Sha-heou-Kia-lam*, ( *Sahagrama* )—Consonant tone
5. *Sha-la*—Consonant harmonious tone
6. *Pan-chen* ( *Panchama* )—Fifth tone
7. *Sen* ( *heou* )—*li-she*—Tone of the bull ( *Rishabha* ).”<sup>১১</sup>

এই সাত স্বরগ্রাম বা স্বর ভারতবর্ষ থেকেই চীনদেশ গ্রহণ করেছিল। ডাঃ বাগ্‌চি ঐক্য তাঁর *Indian Civilisation in Central Asia* প্রবন্ধেও চীনের সাতস্বরকে ‘ভারতবর্ষীয়’ বোলে উল্লেখ করেছেন :

“The music of the country ( *Kueha* ) much appreciated in China from the 4th to the 8th century A. D. reveals its *Indian origin*, as the names of some of its seven notes are given as *Sadja* (3), *Panchama* (6), *Vrisa* (7) and *Sahagrama* (4).”<sup>১২</sup>

চীনদেশে সঙ্গীত যে বিপুলভাবে প্রসার লাভ করেছিল তা এই ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-র অবতরণিকায় ‘চীনদেশে সঙ্গীতের বিকাশ’ পর্যায়ে আমরা সংক্ষেপে আলোচনা করেছি। খৃষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতক থেকেই চীনে সঙ্গীত বিকাশ লাভ করেছিল। অদ্বৈত ডাঃ কালিদাস নাগ চীন ও এসিয়ার সাংস্কৃতিক জাগরণের আলোচনা-প্রসঙ্গে চীন ও জাপানের সঙ্গীত সম্বন্ধে কিছু পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : রাজা ফু-শির ( *King Fu-Hsi* ) রাজত্বকালে ( 2852—2738 B. C. ) বীণার ( “music of the lute” ) বিশেষ প্রচলন ছিল। রাজা শিন-নাঙের ( *Shin-nung* ) সময়েও ( 2737—2705 B. C. ) তন্ত্রী ও তারের যন্ত্রের ( “stringed instruments” ) বেশ বিস্তার লাভ করেছিল। রাজা হুয়াঙ-টি ( *King Huang-Ti*, 2704—2595 B. C. ) নিজে সঙ্গীতের স্বর, রিড্‌ অর্গ্যান, ঘণ্টা ( “discovered musical notes, the reed organ, bells” ) প্রভৃতি আবিষ্কার করেছিলেন। রাজা য়াও ( *King Yao*, 2357—2258 B. C. ) সঙ্গীতে চর্মনির্মিত বাস্তবন্ত্রের প্রবর্তন করে চীনের সঙ্গীতকে সমৃদ্ধ করেছিলেন ( “enriched the music by introducing drums” )। রাজা শান্ ( *King Shun*, 2258—2206

১১। Cf. *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*, pp. 24-25.

১২। Cf. (ক) *The Four Arts Annual* 1935 (Managing Editor, Haren Ghose), pp. 167—173 ; (খ) ‘ভারত ও মধ্যএসিয়া’, পৃ. ৭০—৭৪

B. C. ) সঙ্গীতে বাঁশী ও ঘণ্টা বাজঘরের প্রবর্তন ও সঙ্গীতের সংস্কার-সাধন করেছিলেন (“introduced and improved \* \* flutes and bells”).<sup>১০</sup>

এছাড়া চীনাগণের সঙ্গীতে ইন্দো-কুচীয় সঙ্গীতের ২১টি স্বর বা রাগ (“airs of the Indo-Kuchean music”) এখনো-পর্যন্ত সঘন্যে রক্ষিত হোয়ে আসছে। ডাঃ বাগ্‌চি তাদের উল্লেখ ক’বে বলেছেন,

“There are twenty names : 1. Ten thousand years (Japanese Banzai ), 2. Hair pins (?), 3. The meeting of the 7th night, 4. The woman of jade taking round a cup, 5. The throwing of stones that prolong life, 6. The immortal saint that kept back the guest, 7. Throwing the bottle, 8. The eightfold chignon on the dancing cloth, 9. The boat of the dragon, 10 The fighting cocks, 11. The competition of flowers, 12. Shan shan (?), 13. Return to the old palace, 14. The flower of long life, 15. The twelve hours, 16. The sound of the diamond, 17. The dance of p’o-kia-eul, 18. The dance of the small god, 19. The supreme wisdom, 20 The salt of kashgar.”

‘ভারতীয় সঙ্গীত : তার মিশ্রণ ও বিস্তার’ এই আলোচনা-গ্রন্থে আমরা আর্ধ-সঙ্গীতে অনার্ধ-সঙ্গীতের মিশ্রণে ভারতীয় সঙ্গীতের কলেবর যে পরিপূষ্ট ও সমৃদ্ধ হয়েছে তা উল্লেখ করেছি এবং তার প্রসারতা চীন ও জাপানের সঙ্গীতকে প্রাণ ও নবচেতনা দিয়েছিল তার পুনরায় আলোচনা করেছি। এক্ষণে আর্ধ-সঙ্গীতে আভীর, কাষোজী, তুরুঙ্ক, আর্মেনিয়ান, ড্রাবিড়, পুগিন্দ, কিরাত, বাহ্লীক, শবর, অঙ্কু প্রভৃতি অনার্ধজাতির (?) সঙ্গীত মিশ্রিত হোয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের ভাণ্ডারকে পরিপূর্ণ করেছিল একথা বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ ও মতঙ্গোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ ‘ভাষাগীতি’ যে দেশী ও বিদেশী তথা আর্ধ ও অনার্ধ-সঙ্গীতের মিশ্রণে সৃষ্টি হয়েছিল একথা নিজেই স্বীকার করেছেন—“সংকীর্ণা চ মতা নিত্যং জ্ঞেয়া বৈদেশসম্ভবা”।<sup>১১</sup> ‘বৈদেশসম্ভবা’ শব্দগুলি দ্বারা বিদেশ থেকে উৎপন্ন একথাই বুঝা যায়। তুরুঙ্কতোড়ী, শব-মিশ্রিত পোষ্ট, টক, বোষ্ট, তুরুঙ্কগোড়, কর্ণাটগোড়, আভীরী, কাষোজী প্রভৃতি রাগনাম থেকে বুঝা যায় যে এগুলি আর্ধভিন্ন রাগ। কিন্তু ড্রাবিড়, অঙ্কু, তুরুঙ্ক বা তুরুঙ্ক প্রভৃতি জাতিরা আর্ধভিন্ন হোলেই যে অনার্ধ তথা অসভ্য নামে অভিহিত

১০। Cf. *India and the Pacific World* (1941), pp. 148—149, 230—231, 250.

১১। বৃহদ্দেশী (ত্রিভাষ্য সং), পৃ ১২২

হবে এমন কোন কথা নেই, কেননা তাদেরও নিজস্ব সংস্কৃতি ও সভ্যতা ছিল এবং সেজন্যেই তারা অন্ততঃ অসভ্য নামে অভিহিত হবে না এবং ঐ বিষয়ে আমরা অবতরণিকায় আলোচনা করেছি। তবে আভীরীরাগ জাতি অথবা দেশ থেকে উৎপন্ন হয়েছে—“আভীরীদেশসম্ভবা” (বৃহদেন্দ্রী, পৃ° ১২১), কিংবা কিম্বদন্তি-কর্তৃক গীত—“কিম্বদন্তি গীত” (বৃহদেন্দ্রী, পৃ° ১২১) এ’ সব কথার উল্লেখ পাওয়া যায়। কতকগুলি রাগ যে বিদেশ ও আর্ধ-নামাঙ্কিত জাতিভিন্ন অস্ত্র জাতি থেকে ভারতীয় সমাজে আমদানী হয়েছিল একথা সকলেই স্বীকার করেছেন। অধ্যাপক অর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায় এর প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন,

“\*\* the melodies derived their names from the ancient tribes inhabiting various parts of India. Thus the Sakas, the Pulindas, the Abhiras, the Savars, and the Bhairavas (Bhiravas) appear to have but their names to the following ragas : Saka-raga (with variants called Saka-tilaka, Saka-misrita), Pulindi-raga, Abhiri, Saverika (Saveri) and Bhairava-raga. \*\* Gurjari may, have come from the ancient tribes known as the Malavas, the Andhras, and the Gurjars respectively. \*\* Bhatta, a very early melody, may have come from the region of Thibet ( Bhatta ), just as Gandu ( Eastern Bengal ) \*\*.”<sup>১৫</sup>

এখানে একটি কথা মনে রাখতে হবে যে, তুরুকতোড়ী, কর্ণাটগোড়, তুরুকগোড়, টক্কৈশিক বা টক্কৈশিক, মহারাষ্ট্রগুর্জরী, সৌরাষ্ট্রগুর্জরী, দ্রাবিড়গুর্জরী, দক্ষিণগুর্জরী প্রভৃতি রাগগুলির অর্থ এই নয় যে, তুরুকদেশ থেকে তোড়ী বা কর্ণাটদেশ থেকে গোড়, টক্ক থেকে কৈশিক, মহারাষ্ট্র, সৌরাষ্ট্র, দ্রাবিড় বা দক্ষিণ তথা দাক্ষিণাত্য থেকে গুর্জরীর আমদানী ভারতীয় সমাজে হয়েছিল, পরন্তু এর অর্থ হোল—তোড়ীর ও গোড়ের প্রচলন যেমন আর্ধ-সঙ্গীতে ছিল, তেমনি তুরুকও ছিল, কিংবা একই গুর্জরীরাগ মহারাষ্ট্রে, সৌরাষ্ট্রে, দক্ষিণে ও দ্রাবিড়জাতিদের ভেতর প্রচলন ছিল, তাদের প্রকাশে বৈচিত্র্য ও গঠনে সামান্য বিভিন্ন হোলেও আসল রূপের মধ্যে ঐক্য ও সাম্য ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতীয় আর্ধ-সমাজ তোড়ী, গোড়ী ও গুর্জরীকে সমানরে গ্রহণ করে নিজেদের সঙ্গীতভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করেছিল। ডাঃ বাগ্‌টি প্রায় একথাই স্বীকার করেছেন : “*Turushka-*

১৫। (a) *Ragas and Raginis* (1948), pp. 72-74 ; (b) প্রজ্ঞানানন্দ-লিখিত ‘রাগ ও রূপ’-এর ভূমিকা, পৃ° ৮-১২ ; (c) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona).

*todi* and *Turuska-gauda* certainly did not mean *Todi* and *Gaudi* as sung by the Turuskas or Turks but Turkish airs which were similar to Indian airs and could thus be easily affiliated to them”.

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা রাগনামের উচ্চারণে ও লিখনে বহুতর ভুল-ভ্রান্তিও দেখিয়েছেন, কেননা কোন জায়গায় ‘বোট্ট’, আবার কোন জায়গায় ‘ভোট্ট’ নামের উল্লেখ করা হয়েছে। বৃহদেঙ্গীতে ৮৫ পৃষ্ঠায় (ত্রিবাঙ্গম্ সং) মতজ লিখেছেন ‘হর্মাণপঞ্চম’ ( “শকাখ্য: ককুভন্তথা হর্মাণপঞ্চমঃ” ), আবার ১০০ পৃষ্ঠায় তিনি উল্লেখ করেছেন “ভম্মাণপঞ্চম” ( “শুদ্ধমধ্যমিকাজাতৈর্ভবেদ্ ভম্মাণপঞ্চমঃ” )। তাছাড়া ‘ভম্মার্থঃ’ বোলে ভম্মাণপঞ্চমকে তিনি “মধ্যমগ্রামঃসম্বন্ধঃ” প্রভৃতি বলেছেন। বৃহদেঙ্গীর ৮৫ পৃষ্ঠায় ‘হর্মাণপঞ্চম’ ‘সাধারণ’-শ্রেণীর অন্তর্গত রাগ এবং গ্রামরাগও বটে, আবার ১০০ পৃষ্ঠায় তাকে গ্রামরাগহিসাবে মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত করা হয়েছে, কিন্তু মধ্যমগ্রামের রাগ বর্তমান সমাজে সম্পূর্ণ অচল। খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সঙ্গীতগুণী শাক্তদেব সঙ্গীতরত্নাকরের ২য় রাগবিবেকাদ্যায়ের ১২০ শ্লোকে ‘ভম্মাণ’-শব্দের পরিবর্তে ‘ভম্মাণী’ রাগের উল্লেখ করেছেন—“পঞ্চমস্ত্র বিভাষা সত্তম্মাণী মন্দ্রবড়্জভাক্”। এক্ষণে হর্মাণ, ভম্মাণ ও ভম্মাণী রাগনামগুলিতে অক্ষর ও উচ্চারণগত পার্থক্য আছে এবং সেজন্তে প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের রাগনামের যাথার্থ্য-সম্বন্ধে পরবর্তী শাস্ত্রী ও শিল্পীদের কাছে সন্দেহ আসা মোটেই অস্বাভাবিক নয়। ডাঃ বাগ্‌চি সমস্তাটীর উত্থাপন ক’রে তার সমাধান করার চেষ্টা করেছেন, যেটিকে আমরাও সমীচীন বোলে মনে করি। ডাঃ বাগ্‌চি উল্লেখ করেছেন, ভোট্ট, ভোট্ট বা ভোট্ট যেমন তিব্বতেরই নামাস্তর, হার্মাণ, ভম্মাণ বা ভম্মাণী তেমনি আরমেনিয়ার নামাস্তর, কেননা অপরাপর বিদেশী জাতির ও বিশেষ ক’রে মধ্যএসিয়ার ইরানীদের মতন আরমেনিয়ানরাও ভারতের সঙ্গে বাণিজ্যিক ব্যাপারে বিশেষভাবে লিপ্ত ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতার উপাদান নিজেদের দেশে বয়ে নিয়ে যাওয়া আরমেনিয়ানদের পক্ষে অসম্ভব নয়। তিনি বলেছেন,

“Of the other names, Coksa is unknown but Botta \* \* may be connected with the Indian names of Tibet, Bhota ( Bhautta, Bhotta )

which however does not occur either in Sanskrit inscriptions or texts before the 7th century A. D. The other name, *Harmana* seems to be of great interest. Matanga mentions it only once as *Harmana* \*\* but in another place as *Bhammana* \*\*. Sangitaratnakara mentions it as *Bhammani*. \*\* It seems that *Harmana* (Prakrit—*Hammana*) was the correct form of the name and *Bhammana* came into being through the mistake of scribes, 'h' being similar to 'bh', in North Indian script. Even *Harmana* is unknown, but it is not quite unreasonable to suggest a connection of this name with the ancient name of Armenia—*Armina*."

‘বোষ্ট্র’-রাগের জন্ম ভোট বা ভুটান তথা তিব্বত থেকে হয়েছে একথার মীমাংসা না হয় করা গেল, কিন্তু ‘ঠক’ বা ‘টক’ রাগের মীমাংসার বিষয়ে একটু গণ্ডাগোল দেখা দেয় সঙ্গীতশাস্ত্রী ও ঐতিহাসিকদের কাছে। ঠক বা টক ও বোষ্ট্র রাগ যে এক নয় তা মতজই উল্লেখ করেছেন তাঁর বৃহদ্দেশীতে (পৃ° ১০৫)। ঠক বা টকরাগকে মতজ বেশ প্রাচীনতা ও প্রধানত্বের সম্মান দিয়েছেন। এমন কি টক যে আদিরাগ সে’কথাও তিনি “টকরাগে দশধে” প্রভৃতি শ্লোকের মাধ্যমে ইঙ্গিত করেছেন। টকরাগ অগ্ৰাগ রাগের সঙ্গেও তার মিতালী পাঠিয়েছিল, যেমন ঠককৈশিক প্রভৃতি। ‘পোষ্ট্র’-রাগ টকরাগ থেকে ভিন্ন। টকরাগ “লক্ষ্মীপ্ৰীতিকরত্বাৎ”—লক্ষ্মীদেবীর প্ৰীতির কারণ। টকরাগকে যদি ‘টক’ বা ‘টক্ক’ নামক অনার্য ঋতির অবদান হিসাবে গণ্য করি তবে আৰ্যদেবী লক্ষ্মীর তা ক্রিভাবে প্ৰীতিকারক হোতে পারে তাও বিচারের বিষয়, অথবা বলতে হয়—প্রথমে শস্ত্রাধিষ্ঠাত্রী দেবী (Corn-goddess) লক্ষ্মী ছিলেন অনার্যদের উপাস্তা, পরে আৰ্যগোষ্ঠীভুক্ত হয়েছিলেন। কিংবা অনেকে টকজাতিকে পরবর্তীকালে মিশ্রিত ও সংস্কৃত আৰ্যজাতি হিসাবে গণ্য করেন, কাজেই এমন হোতে পারে যে, অনার্য টকজাতি পরবর্তী যুগে আৰ্যজাতির সঙ্গে মিশ্রিত হবার ফলে আৰ্য-কোলিত্র লাভ করেছে ও পরে আৰ্যদেবী লক্ষ্মীদেবীর সঙ্গে তাদের রাগকে সম্পর্কযুক্ত করেছিল। কাজেই ‘আৰ্য ও অনার্যের মিশ্রণ’ শব্দটিকে সাবধানে বিচার ক’রে আমাদের দেখা উচিত। টকজাতির টকরাগ এখন সমাজে ‘টংকী’ বা ‘টংক’-রাগ-রূপে পরিচিত কিনা কে জানে। শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক অর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায় উল্লেখ করেছেন : “সিদ্ধনদীর তীরবর্তী এট-টক (At-tock, At-tak) সহর ছিল তাহাদের (টকজাতির) ক্ষুদ্র সাম্রাজ্যের আর একটি কেন্দ্র। পরে তাহাদের

কোন কোন শাখা ইসলামধর্ম গ্রহণ করে। কিন্তু গগ-গত নাম তাহার। এখনও রক্ষা করিতেছে। এই গগের আধুনিক নাম 'টংক' (Tonks or Tanks)।\* হুতরাং টংকজাতির অবদান টংকরাগ যে বর্তমানে 'টংক' নামে পরিচিত তাও এমন-কিছু অভাবনীয় বা অসম্ভব ব্যাপার নয়। আভীরী রাগ আবঙ্গর আভীরজাতির দান। সেরকম দক্ষিণ-কোশল ও উড়িষ্যাবাসী শাসন-জাতি শাবেরী বা সাবেরী রাগ সৃষ্টি করেছিল। সঙ্গীতে রাগ-রাগিণীদের ক্ষেত্রে ঐতিহাসিক মনোবৃত্তি নিয়ে আলোচনা ও অহুশীলন করলে জাতীজ ও দেশজ রাগগুলির সত্যিকারের ইতিহাস ও তাৎপর্য সাধারণ সমাজে প্রকাশিত হবে। রাগ-রাগিণীদের সাধনার পিছনে তাই আধ্যাত্মিক দৃষ্টিভঙ্গি প্রধান হিসাবে গণ্য হোলেও ঐতিহাসিক ও বৈজ্ঞানিক দৃষ্টির উপযোগিতাকেও অবহেলা করলে চলবে না। আলো ও ছায়ার মধ্যে যেমন মিতালী আছে, সঙ্গীতের ব্যবহারিক (practical) ও ঔপপত্তিক (theoretical) অংশ দুটির মধ্যেও তেমনি মৈত্রীর বন্ধন সর্বদাই আছে। বিশেষ করে ঐতিহাসিক মনোবৃত্তি ও অহুসদ্ধানের অভাবে আমাদের ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক মূল্যবান সামগ্রী আজ বিশ্বস্তির গর্ভে ডুবে যেতে বসেছে। ব্যবহারিক সাধনার চাক্ষুষ অভিজ্ঞতা ও সৃষ্টিদৃষ্টি এবং শাস্ত্রীয় জ্ঞানের পাশাপাশি বৈজ্ঞানিক ও ঐতিহাসিক অহুসন্ধিৎসাই একমাত্র ভারতীয় সঙ্গীতের মতন গভীর ও হৃবিশাল শিল্প বা বিজ্ঞার রহস্তভেদ করতে সক্ষম হবে।

## পল্লিশিষ্ট : দ্বিতীয়

### শিকাকার ও সঙ্গীতমকরন্দকার নারদ

নারদ দেবর্ষি, মুনি, মন্ত্রদ্রষ্টা ঋষেদের ঋষি ও গন্ধর্ব্ব এতগুলি নামে পরিচিত। ঋষেদ, রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, আঠারটি পুরাণ, উপপুরাণ, দেবী-ভাগবত ও ভাগবত প্রভৃতিতে নারদকে আমরা ‘মহাতেজা’, ‘মুনি’ ‘গন্ধর্ব্ব’ বা বীণাবহনকারী ঋষি বোলেই উল্লিখিত দেখি। বিশেষ ক’রে পুরাণগুলিতে নারদের চরিত্র আরও বিচিত্র। ঋষেদের ৮ম মণ্ডলের ১২ সূক্তে দেখা যায়, ইন্দ্র দেবতা, আর কথগোত্রীয় ঋষি নারদ ইন্দ্রের স্তব ক’রে ৩৩টি মন্ত্রের রচয়িতা-রূপে পরিচিত। আজকাল অনেক পণ্ডিতের অভিমত যে, ঋষেদের ঐ নারদকেই পরে রামায়ণ, মহাভারত আর পুরাণগুলি অস্তিত্ব ক’রে নেওয়া হয়েছে। মনে হয়, এ’কথা মিথ্যা নয়। অনেকের মতে আবার নারদ নিছক একজন ‘mythical person’। তবে মতভেদ বা অভিমত যাই হোক না কেন, রামায়ণে দেখা যায় : “নারদ পর্বতশ্চৈব গৌতমশ্চ মহাবশাঃ”<sup>১</sup>, “নারদস্ত মহাতেজা”<sup>২</sup>, ইত্যাদি বোলে নারদের প্রশংসা করা হয়েছে। নারদ সেখানে ঋষি। রামায়ণের অযোধ্যাকাণ্ডে ( ৪৬ স্কো° ) নারদকে “গন্ধর্ব্বরাজ” বলা হয়েছে। যেমন, ভরতের আগে আগে গায়ক, বাদক ও অঙ্গরারা যাচ্ছেন আর তাঁদের ভেতর প্রধান ছিলেন নারদ ও তুষ্ক : “নারদস্তুষ্কুর্গোপঃ \* \* । এতে গন্ধর্ব্বরাজানো ভরতস্তাগ্রতো জগুঃ ॥”<sup>৩</sup> মহাভারতের আদিপর্বে (৬৫ স্কো°) দেখা যায়, কস্তুরের পত্নী মুনির গর্ভে নারদ জন্মগ্রহণ করেছেন ও তাঁর ভাগিনেয়ের নাম ‘পর্বত’।<sup>৪</sup> মহাভারতের অশ্বশাসনপর্বে নারদ ( ৪ স্কো° ) আবার বিশ্বামিত্রের পুত্র। কিন্তু মার্কণ্ডেয়পুরাণে নারদকে একেবারে গন্ধর্ব্ব-পঙ্ক্তির অস্তিত্ব ক’রে নেওয়া হয়েছে, যেমন,

ততো হাহাহুর্হুশ্চৈব নারদস্তুষ্কুস্তথা।

উপগায়িতুমারদ্ধা গান্দর্ব্বকুশলা রবিন্ ॥

ষড়্জমধ্যমগান্ধারগ্রামজয়বিশারদাঃ।

১। রামায়ণ, উত্তরকাণ্ড ২০ সর্গ ৫ স্কো°। ২। রামায়ণ, উত্তরকাণ্ড ২০ সর্গ ২৭ স্কো°।

৩। মার্কণ্ডেয়পুরাণ, ১০৬-তম অধ্যায়। ভরতের নাট্যশাস্ত্রেও নারদকে “গন্ধর্ব্ব” বোলে বর্ণনা করা হয়েছে যেমন “নারদাভ্যাস্ত গন্ধর্ব্বা”—নাট্যশাস্ত্র ১।৫১

৪। নারদপঞ্চরাত্র, ১ম ব্রাহ্ম ১ম অ° ৫৮-৫৯ স্কো°।



হাহা, হহ, তুহু'ক এঁরা গন্ধর্বদের ভেতর প্রধান। নারদকেও সে প্রধানদের  
অন্ততম বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। ভাগবতের ৬ স্কন্ধে ( ১৫ শ্লোক ) নারদ যে  
পূর্বজন্মে উপবর্হন নামে একজন গন্ধর্ব ছিলেন তাও উল্লেখ করা হয়েছে। মার্কণ্ডেয়-  
পুরাণে স্পষ্টভাবে স্বীকার করা হয়েছে যে, তুহু'ক প্রভৃতির মতন নারদও  
গান্ধর্ব-সঙ্গীতে বিচক্ষণ ও তিনগ্রামে বিশারদ ছিলেন। বৃহদ্রাশ্ময়পুরাণে  
“নারদেন গীতং” কথা দু'বার বলা হয়েছে, কিন্তু সেখানে “গীতং” অর্থে  
‘কবিতাং’—‘সঙ্গীত’ নয়। বায়ুপুরাণে নারদকে বোলজন মৌনেয় গন্ধর্বদের  
ভেতর অন্ততম বলা হয়েছে। নারদ ও পর্বতকে আবার মহর্ষি কণ্ঠপের  
পুত্র আখ্যাও দেওয়া হয়েছে। মহাভারতে পর্বত ছিলেন নারদের ভাগিনেয়।  
ভাগবতে নারদ হলেন বিষ্ণুর তৃতীয় অবতার। বৈষ্ণবদের প্রামাণিক  
গ্রন্থ নারদপঞ্চরাত্রের রচয়িতা ছিলেন ‘ঋষি’ নারদ। ‘নারদপঞ্চরাত্র’ একখানি  
শ্রেষ্ঠ বৈষ্ণবতন্ত্র। তাতে শুকদেবের প্রশ্নের উত্তর দিতে গিয়ে বেদব্যাস ‘ভগবান’  
ও ‘যোগীন্দ্র’ নারদকে নিজের আচার্য্য কপে স্বীকার করেছেন\* এবং নারদ যে  
সেখানে জীবমুক্তদের মধ্যে একজন এ’কথাও পঞ্চরাত্রকার স্বীকার করতে  
কুষ্ঠাবোধ করেন নি। বেদব্যাস শ্রীকৃষ্ণ, নারদ ও শঙ্ককে প্রণাম ক’রে ‘মুনি’  
নারদকে মহাদেবের শিষ্য\* এবং ব্রহ্মার পুত্র\* বোলে সম্বোধনও করেছেন দেখা  
যায়। অহিবুধসংহিতায় নারদ, শিব, ছর্বাঙ্গ ও ভরদ্বাজ মুনিরা সকলে একত্র  
হয়েছেন উল্লেখ আছে। নারদ সেখানে সকলেরই প্রশংসার পাত্র, কেননা অশ্বর  
কালনেমির সঙ্গে বিষ্ণুর যুদ্ধ হবার সময়ে বিষ্ণুর স্তূর্দর্শনচক্রে শক্তি তিনি  
প্রত্যক্ষ করেছিলেন।

সংস্কৃত সাহিত্যে ও সঙ্গীতশাস্ত্রে কোথাও কোথাও নারদ ‘গন্ধর্ব’ বোলে  
পরিচিত হোলেও বেশীর ভাগ জায়গায় ‘মুনি’ নামেই উল্লিখিত  
হয়েছেন, যেমন “নারদো মুনিব্রবীং।”<sup>৮</sup> কিন্তু এ’সকল ইতিহাস ও  
উপাখ্যানের কথা নিয়ে অতুলন কার স্থান ঠিক এই আলোচনা নয়।

৫। নারদপঞ্চরাত্র, ১ম রাত্র ১ম অ° ১১৩১ শ্লোক’।

৬। ঐ ঐ ১১৪২ “

৭। ঐ ঐ ১১৫০ “

৮। এটি যজ্ঞ-শ্রীত বৃহদ্রাশ্ময় শ্লোক। বৃহদ্রাশ্ময়কার যজ্ঞ ছাড়াও ভারত, দণ্ডিল,  
পার্বদেব, শাকদেব, অহোবল ও দামোদর এঁরা সকলেই নারদকে ‘মুনি’ ও ‘মহামুনি’ বোলে  
উল্লেখ করেছেন।

এখানে আমাদের উদ্দেশ্য হোল সঙ্গীতশাস্ত্রের ভেতর ‘মকরন্দ’ গ্রন্থখানি যিনি রচনা করেছেন আর বেদের শিক্ষাসমুচ্চয়ের ভেতর ‘নারদীশিক্ষা’ যিনি প্রণয়ন করেছেন এই দু’জন নারদ ঠিক একই অথবা ভিন্ন ব্যক্তি কিনা তাই আলোচনা ক’রে দেখা। আর সেজগ্রে নারদ আসলে ‘historical person’ কিনা সে-সবের যীমাংসা করার দায়িত্বও এখানে নেবার আমাদের কোন প্রয়োজন নেই। তবে একথা ঠিক যে, ‘মকরন্দ’-কার ও ‘শিক্ষা’-কার এই দু’জন নারদের ঐতিহাসিক প্রামাণ্য অথবা ‘historical existence’ অবশ্যই ছিল।

সঙ্গীতমকরন্দের\* সুযোগ্য সম্পাদক অক্সেয় মক্লেস রামকৃষ্ণ তেলাঙ শিক্ষাকার ও মকরন্দকার এই দু’জন নারদ এক অথবা পৃথক কিনা এ’নিয়ে আলোচনা করার চেষ্টা করেছেন। তিনি স্বীকার করেছেন: “It is difficult to say anything with certainty about Narada’s life and time”। শিক্ষাকার নারদের প্রসঙ্গও তিনি তুলেছেন। ‘সঙ্গীতমকরন্দ’ গ্রন্থটি আবার ‘বেদ’ নামে একজন পণ্ডিতের রচনা এ’ধরণের মতও প্রচলিত আছে, কিন্তু অক্সেয় তেলাঙ মহাশয় বেদকে মকরন্দের রচয়িতা হিসাবে স্বীকার করেন নি। তা’ ছাড়া গ্রন্থকর্তা নামে প্রচলিত নারদ একজন—কি দু’জন এ’সম্বন্ধেও স্থনিদিষ্ট সিদ্ধান্ত তিনি ঠিক করতে পারেন নি। তবে তিনি বলেছেন যে, সঙ্গীতমকরন্দ শাক্তদেবের রচিত সঙ্গীতরত্নাকরের অনেক আগেকার বই, কেননা রত্নাকরের অনেক জায়গায়ই মকরন্দ থেকে শ্লোক প্রমাণ-রূপে গ্রহণ করা হয়েছে।

ডা: ভি. রাঘবন তাঁর পাণ্ডিত্যপূর্ণ *Later Sangita Literature* প্রবন্ধে এ’সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। ডা: রাঘবন উল্লেখ করেছেন, তাক্জোর-গ্রন্থাগারের ক্যাটালগে ও বিকানীর ক্যাটালগে ‘বেদ’ প্রণীত একখানি মকরন্দের সন্ধান পাওয়া যায়। সেই গ্রন্থে পরিষ্কারভাবেই নাকি দেওয়া আছে: “ইতি শ্রীসঙ্গীতমকরন্দে বেদকৃতৌ নৃত্যাধ্যায়: সমাপ্তঃ”।—( *Vide Tanjore Burnell Cat.*, p. 60 (a), *Bek., Cat.* p. 520, No iii এবং *S. R. Bhandarkar’s Cat. of MS. in Rajputana and Central India*, 1904-5 to 1905-6, p. 54 )।

\*। গাইকোয়াড় ওরিয়েন্টাল সিরিজে প্রকাশিত।

এখানে আরও একটি উল্লেখযোগ্য বিষয় যে, ঐ ক্যাটালগ অব্‌ ম্যানুস্ক্রিপ্টেই উল্লিখিত আছে : “স জয়তি মকরন্দ \* \* শ্রীশাহস্ত প্রবীণস্ত মূদে বেদেন নির্মিতঃ”। কিন্তু বরোদা থেকে প্রকাশিত মকরন্দের সংস্করণে আছে : “ভগবদ্রাধো মুনিরব্রবীৎ” এবং “ইতি শ্রীনারদকৃতৌ সঙ্গীত-মকরন্দে \* \*”। অঙ্কেয় ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ারও তাঁর *History of Classical Sanskrit Literature* পুস্তকের ৮৩১ পৃষ্ঠায় এই বিষয় নিয়ে আলোচনা করেছেন। তিনি সঙ্গীতমকরন্দের সময় নির্দিষ্ট করেছেন 11th century A.D. এবং বেদ-প্রণীত মকরন্দের সময় নির্ণয় করেছেন “early in 17th century A. D.”। অঙ্কেয় তেলাঙ্‌ মকরন্দের সময় নিরূপণ করেছেন “Between 7th to 11th century A. D”। অধ্যাপক ডাঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার বেদকে মহারাষ্ট্রপতি শিবাজীর পুত্র শ্রীসাহাজীর সভাকবি বোলে উল্লেখ করেছেন। শ্রীসাহাজী মহারাষ্ট্র-সমাজে ‘মকরন্দভূপ’ নামে সুপরিচিত ছিলেন। তিনি বলেন, এই উপাধি থেকে “সঙ্গীতমকরন্দ” নাম হওয়া কিছু বিচিত্র নয়, কেননা গ্রন্থকার বেদ হয়তো মহারাষ্ট্রপতি শ্রীসাহাজীর নামের সম্মান রাখবার জন্তেই তাঁর সঙ্গীতগ্রন্থের নামকরণ করেছিলেন ‘সঙ্গীতমকরন্দ’। অঙ্কেয় তেলাঙ্‌ মহাশয়ের এ’সম্বন্ধে যুক্তি হোল এই যে, সঙ্গীতরত্নাকরে “নারদো মূনিঃ”, “নারদোহব্রবীৎ” প্রভৃতি কথাগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। শুধু তাই নয়, মকরন্দে গান্ধার-গ্রামের উল্লেখ আছে এবং শাক্তদেব যখন ঐ গান্ধারগ্রামের কথা আলোচনা করেছেন তখন তিনি পরিকারভাবে স্বীকার করেছেন : “গান্ধারগ্রামমাচটে তদা তং নারদো মূনিঃ”। অঙ্কেয় তেলাঙ্‌ সুস্পষ্টভাবে তাই বলেছেন, রত্নাকরকার শাক্তদেব সঙ্গীতমকরন্দ থেকে গান্ধারগ্রামের ঐতিহ্যসংস্থান ও নামের তালিকা হবহ নকল করেছেন এবং তাই এর প্রমাণপঞ্জীও তিনি উভয় গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত করে দেখিয়েছেন।<sup>১০</sup> কাজেই রত্নাকরে “তদা তং নারদো মূনিঃ” কথাগুলিতে শাক্তদেব মকরন্দকার নারদকে যে লক্ষ্য করেছেন এ’কথাই স্বীকার করিতে হবে। ডাঃ রাঘবন এ’সম্বন্ধে বলেছেন : “Scholars opine that Narada referred to as holding the *Gandharagram*,

১০। মকরন্দ ১।৫৪-৫৬ শ্লোকগুলির সঙ্গে রত্নাকরের “বধা ত্রিপ্রতিঃ” ইত্যাদি শ্লোকগুলির সম্পর্ক ছিল আছে।

is the author of the *Sangitamakaranda* which has that *Grama*.”<sup>১১</sup>

কিন্তু দেখা যায়, শাক্তদেব তাঁর রত্নাকরে যে গান্ধারগ্রাম লক্ষ্যে বলেছেন তার বর্ণনা মকরন্দেই মেলে, নারদীশিক্ষার সঙ্গে নয়। নারদীতে গান্ধারগ্রামের কোন ক্রতির বিভাগ করা হয়নি, সেখানে ক্রতির নির্দেশ করা হয়েছে একমাত্র সামস্বরেরই। তা’ছাড়া সামস্বরের পাঁচটি ক্রতিকে অবলম্বন করে প্রথমে মকরন্দকার বাইশ ক্রতির বিভাগ ও নামকরণ করেছেন, যেমন সিদ্ধা, প্রভাবতী, কাস্তা ইত্যাদি। রত্নাকরকারও সেই পদ্ধতিকে অনুসরণ করেছেন ক্রতি-বিভাগের বেলায়, তবে নামকরণের সময় কিছু পার্থক্য দেখিয়েছেন। এখন লক্ষ্য করবার বিষয় যে, মকরন্দ যে ক্রতিভাগ করেছে লৌকিক স্বরের “ঘদা ধ-স্ত্রিক্রতি বড়্জে মধ্যমে তু চতুঃক্রতিঃ” ইত্যাদি বোলে, তার সঙ্গে রত্নাকরের ক্রতি-বিভাগেরই ঠিক মিল পাওয়া যায়।

শুধু তাই নয়, গান্ধারগ্রামের সাতটি মুর্ছনাকে লক্ষ্য করলে দেখা যায়, শাক্তদেব মকরন্দকার নারদকেই অনুসরণ করেছেন, কেননা বড়্জগ্রামের মুর্ছনাগুলির বর্ণনারীতি বেশ ভিন্ন। নারদীকার স্বরগুলিকে আবার আবোহণক্রমে বর্ণনা করেছেন, আর নাট্যশাস্ত্রকার ভরত করেছেন অবরোহণগতিতে। বৃহদৈশী, মকরন্দ, রত্নাকর ও এমন কি ভরতের সমসাময়িক দত্তিলও অবরোহণক্রমে ঐ বড়্জগ্রামের সাতটি মুর্ছনার নামোল্লেখ করেছেন। গান্ধারগ্রামের কথা দত্তিল, ভরত, মতঙ্গ ও শাক্তদেব এঁরা কেউই বিশেষ-কিছু বলেন নি। নাট্যশাস্ত্রে ভরত “অথ দ্বৌ গ্রামৌ” কথা স্পষ্ট করে বলেছেন, তাতে গান্ধারগ্রামের কোন অন্তর্ভুক্তি নাই। দত্তিল<sup>১২</sup> ও তারপর মতঙ্গ বরং গান্ধারগ্রাম যে পৃথিবী লোকে লোপ পেয়েছে, স্বর্গেই তার একমাত্র প্রচলন সে’কথা বলেছেন। মোটকথা মকরন্দে ও রত্নাকরে গান্ধারগ্রামের মুর্ছনাগুলিকে লক্ষ্য করলে দেখা যায়, রত্নাকর পুরোপুরিভাবে মকরন্দকেই অনুসরণ করেছেন। যেমন,

১১। Vide *The Journal of the Music Academy* (1932), Vol. III, Nos. 1 & 2, p. 16.

১২। দত্তিল যে ভরতের সমসাময়িক সে’ কথা পরিষ্কারভাবে বুঝা যায়, কেননা ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রের ১।২৬ স্লোকে কোহল ও দত্তিলের নামোল্লেখ করেছেন : “শাভিলাং চাপি বাস্ত্রং চ কোহলাং দত্তিলাং তথা”। দত্তিলের নাম ভরত ‘দত্তিল’ বোলেই উল্লেখ করেছেন। তবে দত্তিল বা দত্তিল ভরতের সমসাময়িক হোলেও তাঁর চেয়ে বরং অনেক বড় ছিলেন।

(১) মকরন্দে—

সংরা বিশালা স্মৃখী চিত্রা চিত্রাবতী শুভা ।<sup>১৩</sup>

আলাপা চেতি গান্ধারগ্রামে স্যঃ সপ্তমূহনাঃ ।

(২) রত্নাকরে—

নন্দা বিশালা স্মৃখী চিত্রা চিত্রাবতী স্মৃখা ।

আলাপা চেতি গান্ধারগ্রামে স্যঃ সপ্তমূহনাঃ ।

এঁছাড়া মকরন্দের সঙ্গে রত্নাকরের পাঠের মিল অনেক স্থানে পাওয়া যায়। যেমন, মকরন্দকার উল্লেখ করেছেন : “সামবেদাদিদঃ গীতং তচ্ছগ্রাহ পিতামহঃ \* \* হি সাধনম্” ( ১।১৮ ২৪ ), সঙ্গীতরত্নাকরেও ঠিক তাই পাওয়া যায়, কেবল পার্থক্য আছে : মকরন্দকারের ‘তচ্ছগ্রাহ’ শব্দটির পরিবর্তে শাক্তদেব বলেছেন ‘সংজগ্রাহ’। শুধু তাই নয়, রত্নাকরের পদার্থসংগ্রহরূপ প্রথম অধ্যায়ের ২৫-৩০ পর্যন্ত শ্লোকগুলিও ঠিক মকরন্দেরই অমুরূপ। তারপর নারদীশিকা, দত্তিল, নাট্যশাস্ত্র, বৃহদেন্দ্রী, মকরন্দ ও রত্নাকর এসব গ্রন্থের তুলনামূলক আলোচনা করলে দেখা যায়, ১৮ রকম জাতি সম্বন্ধে দত্তিল ও ভরত যা বলেছেন, নারদীশিকা ও মকরন্দের সঙ্গে তার মিল থাকলেও নারদীতে অন্ততঃ যে-সব বিষয় নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে, শাক্তদেব যদি হুবহু সেগুলিকেই অমুরূপ করতেন তাহলে প্রথমেই তিনি রত্নাকরের অবতরণিকায় বৃহদেন্দ্রী বা মকরন্দের অমুরূপী আহত ও অনাহত নাদ, প্রাণবায়ুরূপী অগ্নি, বাতী, সম্বাদী, বর্ণ ও রস এসবের কথা উল্লেখ করতেন না।<sup>১৪</sup> কাজেই এসব দিক থেকেও আমাদের অনুমান করা অসঙ্গত হবে না যে, শাক্তদেব তাঁর রত্নাকরে যেখানে নারদের কথা উল্লেখ করেছেন সেখানে প্রায়ই মকরন্দকারের কথা বলতে চেয়েছেন।

এবার আমরা সঙ্গীতমকরন্দ থেকে কিছু-কিছু কথা উদ্ধৃত করে প্রমাণ করতে চেষ্টা করব যে, মকরন্দকার নারদ প্রকৃতপক্ষে শিকাকার নারদই কিনা— না ভিন্ন। যেমন মকরন্দকার বলেছেন,

(ক) “সঙ্গীতকো নারদ” ( ১।২ )। প্রথমেই দেখা যায়, মকরন্দকার

১৩। ‘শুভা’-মূহনার জায়গায় শাক্তদেব বলেছেন ‘স্মৃখা’ এই বা প্রভেদ।

১৪। অবশ্য সাত স্বরের বর্ণ, জাতি, কুল প্রভৃতি সম্বন্ধে নারদীশিকায়ও আলোচনা করেছেন। রাগ ও রাগিনীদের ভাগ ও নির্দিষ্ট নামের কোন উল্লেখ না থাকলেও নারদীশিকা ‘রাগ’ শব্দ এক জায়গায় ও তৎপরবর্তী ভরত তিন জায়গায় উল্লেখ করেছেন।

“ব্রহ্মা তালধরো হরিশ্চ পট্টহী” ইত্যাদি বোলে সঙ্গীতের কৌশল ও প্রাচীনত্ব প্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন। তারপর “শঙ্কোত্তরকরন্ত” ইত্যাদি শ্লোকের প্রসঙ্গে “সঙ্গীতকো নারদঃ” শব্দগুলি থাকায় একথাই বুঝতে হবে যে, এই নারদই শিক্ষাকার নারদ। এই নারদকে এমন কি নাট্যশাস্ত্রকার ভরত পর্যন্ত উল্লেখ করেছেন, যেমন—“নারদাশ্চ গন্ধর্বা নাট্যযোগে নিয়োজিতাঃ” (১৫১), যদিও নারদ সেখানে মুনি বা ঋষির পরিবর্তে ‘গন্ধর্ব’ রূপে পরিচিত। তা’ছাড়া ভরতের সমসাময়িক নন্দিকেশ্বরও তাঁর ‘অভিনয়-দর্পণ’ গ্রন্থে (১১১) নারদের নাম উল্লেখ করেছেন—“জহার নারদানাম্।” মকরন্দকার এই রকম ক’রে ১১৮ শ্লোকেও “তদঙ্গীতঃ নারদায়ৈব” কথাগুলি উদ্ধৃত ক’রে সেই আদি-নারদের (নারদীশিক্ষাকারের) কথাই বলেছেন।

(খ) “নারদেন কৃতম্” (১৩)। এখানে নারদ বলতে মকরন্দকারকেই বুঝতে হবে। মকরন্দকার নিজের নাম এ’রকমভাবে অনেক জায়গায়ই উল্লেখ করেছেন। গ্রন্থে রচয়িতার নিজের নাম উল্লেখ করার রীতি বরাবরই এ’ধরনের ছিল। নাট্যশাস্ত্রেও আমরা দেখি: “তৎ ভরতঃ নাট্যকোবিদম্” (১২), “মুনীনাম্ ভরতো মুনিঃ” (১৬)। সঙ্গীতরত্নাকরে শার্ঙ্গদেবও এই রীতি অনুসরণ করেছেন; যেমন: “প্রচুরতরবিবেকঃ শার্ঙ্গদেবোহয়মেকঃ” (১১০), “নির্মথ্য শ্রীশার্ঙ্গদেব সারোদ্ধারমিমং ব্যধাৎ” (১২১), প্রভৃতি।

(গ) “নারদাদিতিঃ” (১২৮)। এই নারদ মকরন্দকার কিনা তা আলোচনা ক’রে দেখার বিষয়। মকরন্দের ১২৭-২৮ শ্লোক চারটি আবার ছবছ দস্তিলের ১৩০-৩১ শ্লোক চারটির অনুরূপ, যদিও সামান্য তাদের ভেতর পাঠভেদ দেখা যায়। সুতরাং তা থেকে সহজেই অনুমান করা যায় যে, মকরন্দকার নারদ দস্তিলকেই অনুসরণ করেছেন। অথবা নারদীশিক্ষার গ্রন্থকার ও মকরন্দের রচয়িতাকে ধারা একই লোক বলতে চান তাঁরা সিদ্ধান্ত করেন যে, দস্তিলই প্রকৃতপক্ষে শ্লোক-চারটি সঙ্গীতমকরন্দ থেকে ধার করেছেন। কিন্তু এই সিদ্ধান্তের সার্থকতা আমরা দেখি না, কেননা নারদীকার ও মকরন্দকার যদি ভিন্ন ভিন্ন লোক না হোয়ে একই ব্যক্তি হন তবে দু’টি গ্রন্থের আলোচনা ও বিষয়বস্তুর ভেতর এতো প্রার্থক্য থাকবে কেন? আমরা জানি যে, উরঃ, কণ্ঠ ও শির এই তিন জায়গা থেকে মন্ত্র, মধ্য ও তার (উচ্চ) স্বরের উৎপত্তি হয়। উদাস্ত অনুদাস্ত স্বরিত স্বর, বা আটিক, গাথিক, সামিক

প্রভৃতি বৈদিক পান নিয়ে শিক্ষাকার নারদ যতটুকু ও যেভাবে আলোচনা করেছেন সেভাবে আর কোন সঙ্গীত গ্রন্থকার করেন নি—একমাত্র অশ্বাশ্ব শিক্ষাগ্রন্থকার ছাড়া। তারপর নারদী যেভাবে কেবল সাত স্বরেরই দেবতা, ঋষি, পিতৃ ও গন্ধর্বাদির অধিষ্ঠাতৃ দেবতাদের নামোল্লেখ করেছেন সে—রকম—এমন কি নাট্যশাস্ত্র, দত্তিল, বৃহদেদী, মকরন্দ কিংবা রত্নাকর প্রভৃতি কোন গ্রন্থই এই নিয়ে বেশী মাথা ঘামায় নি। নারদীতে সামগানের নির্দেশ যথেষ্ট পরিমাণে আছে। নারদীর তুলনায় অপরাপর শিক্ষা যেমন, যাজ্ঞবল্ক্য, গোতমী, লোমশী ও এমন কি অধর্ববেদীয় মাণ্ডুকীও ততবেশী আলোচনা করেনি। নাট্যশাস্ত্রের কথা তদ্রূপই। গানের কত রকমের গুণবৃত্তি—এদের নির্ণয় করতে গিয়ে নারদী বলেছে—“দশবিধা” প্রভৃতি।<sup>১৫</sup> যাজ্ঞবল্ক্য বা অপরাপর শিক্ষায় এ’ সকলের কোন আলোচনা নেই। নাট্যশাস্ত্রের কথাও তাই, তবে নাট্যশাস্ত্র, দত্তিল প্রভৃতি গ্রন্থ মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথ্বী এই চারটি গীতিলক্ষণের নামোল্লেখ করেছে।<sup>১৬</sup> বৃহদেদীকার মতজ ভরতকেই অমুসরণ করেছেন। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় মকরন্দে এ’সবের কিছুই উল্লেখ নেই।

তারপর নাট্যশাস্ত্রে ভরত ‘রাগ’ এই শব্দটি তিন জায়গায় উল্লেখ করেছেন। দত্তিল ও ভরত এবং ভরতের পরবর্তী মতজ পর্যন্ত “জাতদ্বোরষ্টাদশঃ” শব্দগুলিতে ১৮ রকম জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন। রামায়ণেও জাতিগানের উল্লেখ আছে। তবে একথা ঠিক যে, দত্তিল ও ভরত এঁরা ‘জাতিরাগ’ কি রকম ও কি কি রসে তাদের গাইতে হয় সে’সম্বন্ধেও উল্লেখ করেছেন। কিন্তু মকরন্দে তার ঠিক বিপরীত। মকরন্দকার রাগের কথা তো বলেছেনই, তা’ ছাড়া রাগের জ্ঞী, পুরুষ, নপুংসকত্বও নির্ণয় করেছেন। বৃহদেদীতে ‘রাগ’ সম্বন্ধে যতটুকু অস্পষ্টতা ছিল, মকরন্দে তা স্পষ্টভাবে ফুটে উঠেছে একথাই বলা যায়। কাজেই এ’থেকে সিদ্ধান্ত করা অসমীচীন হবে না যে, মকরন্দকার শুধু নারদীকারেরই নয়, পরজ ভরত ও বৃহদেদীকার মতজেরও অনেক পরবর্তী।

(ঘ) “নারদস্তত্ত্বকশ্চৈব” (১।৩৭)। এখানে আর একটি সমস্তা আমাদের

১৫। “সানন্ত তু দশবিধা গুণবৃত্তিভ্যথা একং পূর্ণমলংকৃতং প্রসঙ্গং ব্যক্তং বিকুটং লক্ষ্যং সমং হকুমরায়ঃ নধুরমিতি গুণাঃ।”—নারদী ১।৩।১

সামনে এসে দাঁড়ায়, কেননা মকরন্দকার যে-নারদের কথা এখানে উল্লেখ করেছেন তিনি মকরন্দকার নারদ মোটেই নন। নারদ ও তুঘুর নাম গ্রায় একসঙ্গেই সর্বত্র পাওয়া যায়। দত্তিল থেকে আরম্ভ করে সকলেই তুঘুর নামের সঙ্গে নারদের নামোল্লেখ করেছেন। রামায়ণ, মহাভারত, হরিকণ্ঠ ও পুরাণের সকলগুলিতেও তাই। কাজেই এই নারদ কোন প্রবীণ নারদ কিংবা নারদীকার নারদ কিনা বলা দুঃস্থ।

এ'ছাড়া মকরন্দে আরও এক জায়গায় (২।১২) আছে: "চণ্ডী ব্যালশ্চ শাহলো নারদস্তুত্বস্তথা।" মকরন্দকার ভরত ও নন্দিকেশ্বরের নামও উল্লেখ করেছেন; যেমন ১।৭৪ শ্লোকে তিনি "ভরতেন চ চর্চিতাঃ" বলেছেন, ১১ আর সঙ্গীতাদ্যায়ের দ্বিতীয় পাদের ১৮-২০ শ্লোকগুলিতে আবার স্পষ্টভাবেই উল্লেখ করেছেন,

হরিত্রাঙ্গা হরিশ্চৈব মতঙ্গঃ কণ্ঠাপো মুনিঃ ।

বিশ্বকর্মা হরিশ্চন্দ্রো ভরতঃ কমলাশ্রকঃ ॥

চণ্ডী ব্যালশ্চ শাহলো নারদস্তুত্বস্তথা ।

বাসুর্বিশ্বাবস্থঃ শৌরিরাজ্ঞেনয়োহঙ্গদস্তথা ॥

যশুখো ভৃঙ্গিদেবেজঃ কুবেরঃ কুশিকো মুনিঃ ।

মাত্রাণ্ডপ্তো ১৮ রাবণশ্চ সমুদ্রশ্চ সরস্বতী ॥

এখানে দেখা যাচ্ছে, মকরন্দকার সঙ্গীতের প্রধান প্রধান আচার্যদের নাম করতে গিয়ে মতঙ্গ, কণ্ঠপ, ভরত, ব্যাল, নারদ, তুঘুর এদের কথাও বাদ দেন নি। মতঙ্গ নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পরবর্তী আচার্য। মতঙ্গ 'বৃহদঙ্গী' রচনা করার সময়ে স্বীকারই করেছেন যে, রাগের (জাতিরাগভিন্ন) বিভাগ একমাত্র তিনিই প্রথমে করেছিলেন। মকরন্দে রাগ-রাগিণীদের মূর্তি পরিস্ফুট, সুতরাং মকরন্দকার রাগ-রাগিণীদের বিভাগের রীতি যে মতঙ্গের কাছ থেকে পেয়েছিলেন একথা সহজেই অনুমান করা যায়।

শুধু তাই নয়, আরও এক কথা এই যে, নারদীকার ও মকরন্দকার যদি একই লোক হন তবে মকরন্দকার নারদ ভরত, মতঙ্গ, বিশ্বাবস্থ, তুঘুর কিংবা

১৭। নন্দিকেশ্বরের নাম মকরন্দকার "নন্দিকেশ্বরকল্পিত" বোলে তাঁর গ্রন্থের নৃত্যাদ্যায়ের দ্বিতীয় পাদে দ্বিতীয় শ্লোকে উল্লেখ করেছেন।

১৮। এর শুদ্ধপাঠ 'মাত্রাণ্ডপ্ত'-ই হবে।



যাহা হউক এই সকল পরবর্তী গ্রন্থকারদের নামোল্লেখ করেছেন কেন? অধ্যাপক এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাই স্পষ্টভাবে বলেছেন: “Bharat follows the views of Narada in Samasvara \* \* \*. Siksha is an ancient work entitled to priority over the extant *Natyasastra*”. যাননীয়া ট্র্যাঙ্গুয়েজও নারদাশিকাকে “undated” বোলে তাকে প্রাচীনতার সন্মান দেখিয়েছেন।<sup>২০</sup> সুতরাং নারদাশিক্ষা যদি নাট্যশাস্ত্রের চেয়ে প্রাচীন হয় এবং মকরন্দকার ভারত ও এমনকি ভারতের পরবর্তী গ্রন্থকার মতঙ্গের নাম আচার্যদের তালিকায় উল্লেখ ক’রে প্রজ্ঞা প্রদর্শন করেন তখন এ’ কথাই নিঃসংশয়ে বলা অসম্ভব হবে না যে, মকরন্দকার নারদ শিক্ষাকার নারদের অনেক পরবর্তী গ্রন্থকার ও সঙ্গীতগুণী, আর সেজগ্রেই “নারদসম্বন্ধস্থানা” শ্লোকে মকরন্দকার শিক্ষাকার নারদের প্রতি সন্মান প্রদর্শন করেছেন।

কশ্যপের কথাও তাই। মকরন্দকার নারদ “কশ্যপো মুনিঃ” বোলে আচার্য হিসাবে কশ্যপের নাম উল্লেখ করেছেন তা আগেই বলেছি। মতঙ্গের বৃহদঙ্গীতে কিন্তু এই কশ্যপের নাম সাত বার করা হয়েছে। কশ্যপ নাট্য ও অলঙ্কারশাস্ত্র সম্বন্ধে বই লিখেছিলেন, তাদের উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু তাঁর সে’ সব বই এখনও ছাপা হয়েছে কিনা জানি না। মোটকথা বৃহদঙ্গীতে মতঙ্গ কশ্যপের নাম করেছেন, আর মতঙ্গ মকরন্দকারেরও আগেকার বা সমসাময়িক আচার্য, কেননা মকরন্দকার মতঙ্গের নাম নিজেই করেছেন; সুতরাং এ’ থেকে সিদ্ধান্ত করা কঠিন হবে না যে, মকরন্দকার নারদ শিক্ষাকার নারদ মোটেই নন। আঙনেয়ের কথা বিচার করলেও ঐ একই সিদ্ধান্ত করতে হবে।

(ঙ) “নারদস্ত বচঃ শ্রদ্ধা ব্রহ্মা লোকপিতামহঃ” (৩।৭)। এখানে দেখা যায় যে, “লোকপিতামহঃ ব্রহ্মা”—যিনি ভারতের নাট্যশাস্ত্রে ‘কহিনো’ ও ‘ব্রহ্মা’ নামে উল্লিখিত, তিনি নাট্য ও সঙ্গীতের আদিকর্তা সে’ কথা ভারত ও তৎপরবর্তী গ্রন্থকারেরা যেমন শার্ঙ্গদেব, অহোবল প্রভৃতি একবাক্যে স্বীকার করেছেন।<sup>২১</sup> কাজেই পিতামহ ব্রহ্মা যদি নারদের বিষয় অবগত থাকেন ও সেই নারদ যদি মকরন্দকারই হন তাহলে মকরন্দকার নারদ অবশ্যই ব্রহ্মার সমসাময়িক হবেন এ’ কথা যেনে নিতে হবে। কিন্তু তা মোটেই সমীচীন নয়,

২০। Cf. ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার: *History of Classical Sanskrit Literature*.

২১। “সামবেদাদিঃ সীতাং সংজগ্রাহ পিতামহঃ।”—সঙ্গীতরত্নাকর ১।২৫

কেননা ভরত নিজেও ব্রহ্মার কথা উল্লেখ করেছেন, আর মকরন্দকার তাঁর গ্রন্থে তিন বার অন্ততঃ ভরতের নাম প্রমাণ হিসাবে উদ্ধৃত করেছেন। কাজেই এটাই সিদ্ধান্ত করতে হবে যে—“নারদস্ত বচঃ ব্রহ্মা” কথাগুলির ভেতর এই নারদ অবশ্যই পূর্ববর্তী নারদই হবেন, তা তিনি শিক্ষাকারই হন বা অন্ত কোন প্রাচীন, নারদই হন; মোটকথা তিনি মকরন্দকার নারদ নন। তারপর একথাও সত্য যে, নারদ একজন মাত্র ছিলেন না, নারদ নাম নিয়ে বহু মনীষী ভিন্ন ভিন্ন সময়ে আবির্ভূত হয়েছিলেন। কাজেই নারদের নামাক্তি যে-কোন গ্রন্থ দেখলেই যে সনাতন একজন নারদই সবার গ্রন্থকর্তা হবেন এই সিদ্ধান্তের কোন সার্থকতা নেই।

তারপর আরও কয়েকটি বিষয় আলোচনা করে দেখলে দেখা যায়, মকরন্দকার অন্ততঃ শিক্ষাকার নারদ মোটেই নন। তার একটি কারণ হোল এই যে, মকরন্দকার ‘সঙ্গীত কাকে বলে?’ বলতে গিয়ে ছ’জায়গায় বলেছেন : “গীতং বাস্ত্বং চ নৃত্যং চ জয় সঙ্গীতমুচ্যতে”; অর্থাৎ গীত, বাস্ত্ব ও নৃত্যের সমবেত রূপই ‘সঙ্গীত’। কিন্তু নারদী, দস্তিল, নাট্যশাস্ত্র, বৃহদেনী কোন গ্রন্থই এইভাবে ‘সঙ্গীত’ শব্দের মাধ্যমে গীতিকলার পরিচয় দেয় নি। এরা সকলেই ব্যবহার করেছে ‘গীতি’ ‘গান’ ও ‘গন্ধর্ব’ শব্দগুলি। তবে নাট্যশাস্ত্রে গীত, বাস্ত্ব ও নাট্য এ’ তিনটির একসঙ্গে উল্লেখ আছে। মনে হয় ‘সঙ্গীত’ শব্দটির বীজ ও ধারণা পরবর্তী সঙ্গীতগ্রন্থকারেরা ভরতের গীত, বাস্ত্ব ও নাট্য কথাগুলির ভেতর থেকেই পেয়েছেন। তারপর সঙ্গীতের গ্রন্থ যতগুলি অন্ততঃ আজকাল ছাপার অক্ষরে পাওয়া যায় তাদের মধ্যে মকরন্দের ভেতরই সুস্পষ্টভাবে ‘সঙ্গীত’ শব্দটির ব্যবহার এবং নৃত্য, গীত ও বাস্ত্বের সমবেত রূপ সঙ্গীতে এ’ ধরণের পরিচয় পাওয়া যায়। মকরন্দের পরে আর সমস্ত গ্রন্থই মকরন্দকে অনুসরণ করেছে। শাক্তদেব তো বটেই। সুতরাং বলা যায় যে, ‘সঙ্গীত’ শব্দটি মাত্র আমদানী হয়েছে সপ্তম থেকে দ্বাদশ শতাব্দীর ভেতর, অর্থাৎ মকরন্দকার নারদের সময়ে। নারদীকার নারদ, ভরত, মতঙ্গ এ’রা মকরন্দকারের চেয়ে অনেক প্রাচীন, এ’রাও ‘সঙ্গীত’ শব্দটি তাঁদের গ্রন্থে ব্যবহার করেন নি, অথচ আশ্চর্যের বিষয় যে, রামায়ণকার ছ’বার ‘সঙ্গীত’ শব্দটি তাঁর রামায়ণে ব্যবহার করেছেন।

দ্বিতীয় কারণ হোল : রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল তাঁর সুধাকর-

টীকার "প্রামাণ্য নাক্ষত্রিক" নামক অধ্যায়ে রত্নাকরের ৩৯ শ্লোকের স্তাবকে পরিষ্কৃত করার ক্ষেত্রে নারদের একটি অভিমত উদ্ধৃত করেছেন এবং সেটি হোল, আর্চিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্বরাস্তরঃ ।

\* \* \*

সংপূর্ণঃ সন্ততিশ্চৈব বিজ্ঞয়ো গীতদোক্তৃভিঃ ॥

এখন সহজেই জিজ্ঞাসার বিষয় হোতে পারে যে, এই নারদ কে? কেননা সিংহভূপাল যখন নারদের কথা নজির হিসাবে উল্লেখ করেছেন তখন স্বীকার করতেনই হবে যে, এই নারদ সঙ্গীত-জগতের একজন প্রামাণিক ব্যক্তি। তারপর নারদের রচিত বোলে ঘটগুলি বইয়ের নাম<sup>২২</sup> আমরা পাই তার ভেতর নারদীশিকার (১২১৩) শ্লোকগুলি হোল এই,

আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরাস্তরঃ ।

কৃতান্তে স্বরশাস্ত্রাণাং প্রযোক্তব্যং বিশেষতঃ ॥

একান্তরস্বরো হ্যাহু গাথাস্থ দ্যাস্তরঃ স্বরঃ ।

সামস্তু ত্র্যাস্তরং বিজ্ঞাদেবতাবৎ স্বরতোস্তরম্ ॥

এখানে তুলনা করলে দেখা যায়, টীকাকার সিংহভূপাল যে শ্লোকগুলির প্রমাণ দিয়েছেন তাদের ভেতর প্রথম "আর্চিকং গাথিকং" লাইনটির মাত্র মিল আছে, বাকি কোথাও আর মিল পাওয়া যায় না। তারপর ঔড়ব, বাড়ব বা সম্পূর্ণের কথাও নারদীশিকাকার যেভাবে বলেছেন, সিংহভূপাল তেমনটি বলেন নি। তিনি উল্লেখ করেছেন যে, বেদের শাখাভেদে স্বর-সংখ্যার পরিবর্তন হোত।<sup>২৩</sup> কাজেই বলা যায়, সিংহভূপাল তাঁর প্রামাণিক শ্লোকগুলি ঠিক 'নারদীশিকা' থেকে উদ্ধার করেন নি, করেছেন 'মকরন্দ' থেকে। কিন্তু মকরন্দেও আবার পাঠভেদ আছে, কেননা মকরন্দের সঙ্গীতাদ্যায়ের চতুর্থ পাদে যেখানে "গীতদোবাঃ" প্রভৃতি বলা হয়েছে সেখানেই (৫৩-৫৫ শ্লোকে) গ্রন্থকার বলেছেন : "বাড়বৌড়বসংপূর্ণরাগঃ স্ত্যস্ত্রিবিধান্তথা", কিন্তু আর্চিকাদির নামগন্ধ তিনি করেন নি। কাজেই এ'থেকে অনুমান করা যেতে পারে

২২। (১) নারদীশিকা, (২) রাগনিরূপণ, (৩) পঞ্চমসারসংহিতা। এদের ভেতর 'নারদীশিকা' ও কিছুদিন আগে 'রাগনিরূপণ' ছাপা হয়েছে। কিন্তু 'রাগনিরূপণ' বইটি সম্বন্ধে আমাদের যথেষ্ট বক্তব্য আছে, কেননা তার গোড়ার বেশী অংশই রত্নাকর থেকে ধার নেওয়া হয়েছে বোলে আমাদের বিশ্বাস।

২৩। নারদীশিকা (কাশী সর), পৃ. ৩২৭-৩২৮

যে, সিংহভূপাল নারদীকার ও মকরন্দকার থেকে ভিন্ন একজন নারদের কথা উদ্ধৃত করেছেন। অবশ্য সেই তৃতীয় নারদের কোন গ্রন্থই আমরা এখনও পর্যন্ত পাই নি। তবে এটি সম্ভবপর যে, নারদীর বা মকরন্দের পাঠে যথেষ্ট অদল-বদল হয়েছে এবং তা হওয়াও কিছু বিচিত্র নয়।<sup>২৩</sup>

কিন্তু একথা ঠিক যে, প্রমাণের উদ্ধৃতি যে কোন বই থেকেই দেওয়া হোক না কেন, নারদ তাঁর নারদীতে আর্চিকাদি স্বরের কথা বলেছেন, কিন্তু মকরন্দকার নারদ এ'সবের আলোচনা মোটেই করেন নি, করেছেন কেবল “ষাড়বোড়বসই-পূর্ণরাগঃ স্রাস্ত্রবিধাঃ” এই তিনটির উল্লেখ ক'রে। এখন যদি ধরেই নেওয়া যায় যে, নারদীকার ও মকরন্দকার এক ও অভিন্ন লোক তাহলেও অনায়াসে সংশয় উঠতে পারে যে, একই লোকের সিদ্ধান্তে ও প্রতিপাত্ত বিষয়ে এত বৈষম্য দেখা যায় কিভাবে? কাজেই হয় বলা যায় যে, নারদীশিক্ষা বইখানি রচনা করার সময়ে দেশের সমাজ ও রুচি যে-রকমের ছিল, ‘মকরন্দ’ গ্রন্থ রচনার সময়ে দেশের রুচি ও অবস্থা তা থেকে অনেক পরিবর্তিত হয়েছিল, আর সেজন্তেই নারদ আর্চিকাদি স্বরের কথা শিক্ষার যুগে আলোচনা করেছিলেন, কিন্তু মকরন্দের সময়ে তা করার কোন সার্থকতাই ছিল না। কিন্তু এ'সব যুক্তিও আবার সমীচীন নয়, কারণ নারদীতে বিষয়-বস্তু ও আলোচনার পদ্ধতির সঙ্গে মকরন্দকারের প্রকাশভঙ্গির মোটেই মিল পাওয়া যায় না। সুতরাং নানান দিক থেকে সংক্ষেপে বিচার ক'রে দেখলে আমরা সিদ্ধান্ত করতে বাধ্য হব যে, নারদীশিক্ষাকার নারদ ও সঙ্গীতমকরন্দকার নারদ সম্পূর্ণ দু'জন ভিন্ন ব্যক্তি ভিন্ন ভিন্ন সময়ে জন্মগ্রহণ ক'রে তাঁরা তাঁদের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন।<sup>২৪</sup>

২৩। এর প্রমাণও আমরা যথেষ্ট পেয়েছি। কারণ মূল রচাকরে অথবা কালিনাথ ও সিংহভূপালের টীকায় মাঝে মাঝে যেখানে মকরন্দ থেকে বিষয়-বস্তু উদ্ধৃত ক'রে দেখানো হয়েছে সেখানে এটি সত্য যে, মূল ও উদ্ধৃতির ভেতর যথেষ্ট পাঠভেদ আছে।

২৪। ডাঃ রাঘবন্ এ'সবকে বিতৃত কোন আলোচনা না করলেও স্বীকার করেছেন : “We have at least two Naradas, one the author of the *Siksha* and the other, the author of the *Sangita-Makarand*.”—Vide *Journal of the Music Academy* (Madras), Vol. III, p. 16.

## পরিশিষ্ট ৪ তৃতীয়া

### নারদীয় রাগনিরূপণ

অনেকের মতে, শিখাগ্রন্থ ছাড়া নারদ আরও দু'খানি সঙ্গীতের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন এবং সে' দু'খানি হোল : 'পঞ্চমসংহিতা' বা 'পঞ্চ-সারসংহিতা' ও 'রাগনিরূপণ'। কিন্তু আমরা আগেই উল্লেখ করেছি যে, প্রত্যেকটি গ্রন্থের রচয়িতা নারদ পৃথক হওয়াই স্বাভাবিক, কাজেই সেমিক থেকে নারদ চারজন : (১) নারদীশিকাকার, (২) মকরন্দকার, (৩) পঞ্চমসংহিতাকার ও (৪) রাগনিরূপণকার। কেননা এই চারটি গ্রন্থের মধ্যে প্রত্যেকটির রাগ-রাগিণীদের বিভাগ ও বর্ণনা সম্পূর্ণ ভিন্ন ভিন্ন ও বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। এ্যালেন ডানিয়েল (Alien Danielou) তাঁর *Northern Indian Music* (1949) গ্রন্থে *The Different Naradas* ( পৃ ২৩-২৪ ) পর্যায়ে আলোচনা করে ঐ সমস্ত গ্রন্থের রচয়িতা-হিসাবে মোটামুটি ভিন্ন ভিন্ন নারদই সিদ্ধান্ত করেছেন। তবে তাঁর সঙ্গে আমাদের মতের প্রার্থক্য হোল : তিনি যেখানে 'probably' বা 'সম্ভবত' শব্দ ব্যবহার করেছেন সেখানে আমাদের সিদ্ধান্ত নিশ্চয়তার ওপরই প্রতিষ্ঠিত। তিনি বলেছেন : "One the author of the *Naradiya Shiksha*, is 'probably' the earliest writer \* \* who in turn are quoted by later Naradas, the authors of the *Sangita Makaranda* and the *Chatrarimshachhata Raganirupanam*, \* \* \* The *Panchama Sanihita* and *Narada Samhita* are 'probably' the work of the later Narada ( Narada II ), the author of the *Sangita Makaranda*"। তবে সঙ্গীতগুণী ডানিয়েল যেখানে 'পঞ্চম-সংহিতা' ও 'নারদসংহিতা'-র রচয়িতাকে ২য় নারদ ( Narada II ) হিসাবে মকরন্দকার নারদের রচনা-কর্তৃত্বাধীন বলেছেন সেখানে তিনি বিষয়-বিচার ও ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিকে সম্মান দেননি বোলেই আমাদের বিশ্বাস।

নারদীশিকার রচনাকাল মোটামুটি খ্রীষ্টীয় ১ম—২য় শতাব্দীর ভেতর এবং মকরন্দকার নারদ তাঁর সঙ্গীতগ্রন্থ রচনা করেছিলেন খ্রীষ্টীয় ৭ম—১১শ শতাব্দীর

কোন সময়ে, অন্ততঃ ‘মকরন্দ’-সম্পাদক অঙ্কের মন্দেশ রামকৃষ্ণ তেলাঙ্ বা  
স্বীকার করেছেন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞগণ কন্স্ট্রাক্টিভ্ গয়েজ্ নারদীশিকার সম্বন্ধে  
বলতে গিয়ে একবার বলেছেন—“\* \* write the ‘undated’ *Narada-  
siksa*, whose system shows a considerable advance on that  
of the *Natyasastra* \* \*”;<sup>২০</sup> আবার অত্ৰ বলেছেন—“The treatise  
which purports to record the doctrines of Narada, the  
*Narada-siksa*, is probably of late date \* \*”।<sup>২১</sup> এই ‘late date’  
বলতে তিনি খ্রীষ্টীয় ১ম শতক বলেছেন এবং এটা মুক্তিসঙ্গতও।

মকরন্দকার নারদ সম্বন্ধেও আমরা মাননীয় ট্র্যাঙ্গয়েজের সঙ্গে একমত,  
কেননা গ্রন্থের আলোচনা ও বিচারভঙ্গিকে তুলনা ক’রে দেখলে এ’কথাই  
মনে হয় যে, নারদীকার ও মকরন্দকার নারদ মোটেই অভিন্ন লোক নন এবং  
আগেই তা আমরা উল্লেখ করেছি। ডাঃ রাঘবনের অভিমতও তাই, কেননা  
তিনি বলেছেন : “We have at least two Naradas, one, the  
author of the *Siksa* and the other, the author of the  
*Sangita-Makaranda*” ( Vide *The Journal of the Music Aca-  
demy*, Vol III, 1932, p. 16 )। মকরন্দের সুযোগ্য সম্পাদক অঙ্কের  
মন্দেশ রামকৃষ্ণ তেলাঙ্ সঙ্গীতমকরন্দের সময় নির্দেশ করিতে গিয়ে তাঁর  
অবতরণিকায় বলেছেন : ‘Narada, the author of *Sangita-Maka-  
randa* lived sometime in the interval between Matrigupta  
A. D. 550 and Sharangadeva A. D. 1210-1247, that is, he  
must have lived between the 7th and 11th centuries”। ডাঃ  
রাঘবনও মকরন্দের সময় 7th century বোলে সিদ্ধান্ত করেছেন। এন্. এন্.  
রামচন্দ্রনের অভিমতও প্রায় তাই; তিনি বলেছেন : নারদের কাল “later  
than the 9th century A. D.”; কিন্তু তিনি নারদীশিকা সম্বন্ধে  
অবিচার করেছেন বলতে হবে, কেননা তিনি নারদীর সময় নির্দেশ করেছেন  
10-12th century A. D.”—যা মোটেই সমীচীন নয়।

‘রাগনিরূপণ’ বইখানি ছাপা হয়েছে আর্বাভুষণ প্রেস থেকে মাত্র ১৯১৪ সনে

২০। Cf. *The Music of Hindosthan* ( 1914 ) p. 74.

২১। Ibid., p. 75.

( ১৫৩৬ শকে ) এবং এখন তার প্রকৃত নাম “নারদীয়ম্ চম্বারিংছশতরাগ-  
নিরূপণম্”।<sup>২০</sup> বইখানি আরম্ভ হয়েছে নাদাত্মক ব্রহ্মরূপী ও চিত্রপ সঙ্গশিবকে  
বন্দনা করে। যেমন,

শ্রীমদ্ভূতগণঃ সদাশিবময়ঃ চিত্রপমাভ্যঃ সমঃ ।

মায়াতীতমমেষমক্ষরমুদারাকারমবয়মহতম্ ॥

তেজঃ পদ্মভাষ্যগোচরমজঃ বেদ্যঃ ত্রয়ীমৌলিভি-

ধ্যায়ৈঃ সন্ততসন্তরঙ্গসরণৌ নাদাত্মকঃ বিস্তৃতম্ ॥

নারদমুনি যে রাগনিরূপণের গ্রন্থকর্তা, একথা তিনি ‘কুরুতে নারদো  
মুনি’, ‘রাগা নারদেন সমাহিতাঃ’, ‘নারদেন প্রকীৰ্তিতাঃ’, ‘মুনীভ্যৈঃ’, ‘মুনেৰ্মতে’  
ইত্যাদি শব্দগুলি দিয়ে বুঝিয়েছেন, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে তিনিই নারদী-  
শিকাকার নারদ বা মকরন্দকার কিনা?—সে’কথা কোথাও উল্লেখ করেন  
নি। কোন কোন বিষয়বস্তুর শেষে আবার আছে ‘ইতি নারদীয়ে সপ্তস্বর-  
জ্ঞানম্’ ( পৃঃ ৪ ), ‘ইতি নারদীয়ে গমকাঃ’ ( পৃঃ ৫ ), ‘ইতি নারদীয়ে  
গণপ্রকরণম্’ ( পৃঃ ৬ ) ইত্যাদি ও একেবারে শেষে বলা হয়েছে—‘ইতি শ্রীনারদীয়ে  
চম্বারিংছশতরাগনিরূপণঃ সম্পূর্ণম্’। এই সকল শব্দ বা কথাগুলি গ্রন্থকার  
ব্যবহার করেছেন, কি সম্পাদক মহাশয় নিজের সংযুক্ত করেছেন তাও ঠিকভাবে  
বলা দুর্বল। মোটকথা ‘নারদ’ এই শব্দ ছাড়া প্রকৃতপক্ষে ইনি কোন্  
নারদ এর ইঙ্গিত বইয়ের কোথাও দেওয়া নেই।

গ্রন্থকার নিজেই স্বীকার করেছেন যে, অন্ত সব নানান সঙ্গীতের গ্রন্থ  
মহন ও বেশ পরিকারভাবে বিচার করে তিনি এই ‘রাগনিরূপণ’  
বইখানি সংক্ষেপে লিখেছেন। এ’ছাড়া তিনি ঐ সকল গ্রন্থকারদের  
নাম উল্লেখ করে তাঁদের প্রতি যথেষ্ট সৌজন্ত প্রকাশ করেছেন। কিন্তু  
এখানে আমাদের বিচারের বিষয় এই যে, সঙ্গীতরসিকের শাস্ত্রদেব  
যেভাবে ও যে-রীতিতে প্রাচীন গ্রন্থকর্তাদের নামোল্লেখ করেছেন ( ১ম অঃ,  
১৫-১৭ শ্লোঃ ) বা মকরন্দে নারদ যে-প্রণালীতে প্রাচীন গ্রন্থকারদের  
নাম উল্লেখ করেছেন, রাগনিরূপণকার সেই রীতি মোটেই অমূল্য

২৮। ডাঃ রাধবন্ লিখেছেন, তাঁরোঁর লাইব্রেরীতেও নারদের নামে যে আর একখানি  
সঙ্গীতের বইয়ের পাণ্ডুলিপি পাওয়া গেছে, তার নাম ‘চম্বারিংছশতরাগনিরূপণম্’। কিন্তু  
সাধারণতঃ সকলে একে ‘রাগনিরূপণ’ বোলে থাকেন।

করেন নি। তা' ছাড়া রত্নাকরকার ও মকরন্দকার ছ'জনেই 'নারদ-তুষ্ক' (রত্নাকর ১১৬) ও 'নারদতুষ্কস্তথা' (মকরন্দ, ২১১২) বোলে তুষ্কর যেখানেই নাম করেছেন সেখানেই নারদের নাম উল্লেখ করেছেন। রাগ-নিরূপণেও তুষ্কর উল্লেখ আছে ('তুষ্কচা—'), কিন্তু নারদের নাম বাদ পড়েছে, বা পাণ্ডুলিপিতেই নষ্ট হোয়ে গেছে বোলে আমাদের অহুমান।

সঙ্গীতের কথা, মার্গ-দেশীয় ভেদ ও কেমন ক'রে মার্গ ও দেশী গান দুটির সৃষ্টি লামবেদ থেকে হোল, যে গীত বা গান পিতামহ ব্রহ্মা আবিষ্কার করুলেন তার আত্মা থেকে নাদের উৎপত্তি; মদ্র, মধ্য ও তারের এবং ঋতি থেকে সাত স্বরের উৎপত্তি প্রভৃতির কথা হুবহু রত্নাকর ও মকরন্দের অহুরূপ রাগনিরূপণে উল্লেখ করা হয়েছে, পাঠেরও বিন্দুমাত্র ভেদ নেই বলা যায়। যেমন রাগনিরূপণের ৮ থেকে ১৮ শ্লোকগুলির রত্নাকর ও মকরন্দের সঙ্গে সম্পূর্ণ মিল আছে। তারপর রাগনিরূপণ উল্লেখ করেছে : "যো মার্গিতো বিরিকাঠৈঃ প্রযুক্তো ভরতাদিভিঃ" (১১২), এই 'ভরত' নাট্যশাস্ত্রকার ছাড়া অন্য কেউ নন। তা'ছাড়া গ্রন্থকর্তাদের নামের তালিকায়ও ভরতের নাম উল্লেখ করা হয়েছে। সুতরাং একথা ঠিক যে, রাগনিরূপণকার নাট্যশাস্ত্র-গ্রন্থকার ভরতের নাম জানতেন, তা' না হোলে গ্রন্থের ভিতর কখনই তিনি ভরতের নাম উল্লেখ করতেন না। কিন্তু নারদীশিকায় ভরতের নামের কোথাও উল্লেখ পাওয়া যায় না। এখন যদি বলা যায়, নারদীশিকার সময়ে ভরতের জন্ম হয়নি, অথবা নারদীশিকা রচনা করার সময়ে নারদ ভরতের নাম উল্লেখের প্রয়োজনীয়তা মনে করেন নি, তাহলেও সে'কথা মোটেই যুক্তিযুক্ত নয়; কেননা দেখা যায়, নারদীয় ভাষা ও লিখনভঙ্গি রাগনিরূপণ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। তা'ছাড়া রাগনিরূপণের ভাষা খুবই আধুনিক বোলে আমাদের ধারণা। ভরতের কথা ছেড়ে দিলেও রাগনিরূপণকারের উল্লেখ থেকে পরিষ্কারই বোঝা যায় যে, তিনি ভরতের পরবর্তী গ্রন্থকারদের বিষয়ও ভালভাবে জানতেন।

আরও একটি বিচারের বিষয় যে, রাগনিরূপণকার নৃত্য, গীত ও বাজের সমবায়ের সঙ্গীতের উৎপত্তির কথা উল্লেখ করেছেন, অথচ শিক্কা'র কেন, শিক্কা'কারের পরবর্তী দত্তিল, ভরত ও এমন কি মতঙ্গের সময়েও 'সঙ্গীত' শব্দটা তদানীন্তন সমাজে আবিষ্কৃত বা প্রচলিত হয় নি। শিক্কা'কার নারদ, দত্তিল ও ভরত প্রভৃতির সময়ে 'গান', 'গীত' ও 'গান্ধব' শব্দগুলির মাত্র প্রচলন ছিল।



মুহূর্ত্তের লক্ষণে রাগনিরূপণকার নারদীর চেয়ে মকরন্দকেই বেশী অঙ্কসরণ করেছেন বলা যায়, প্রভেদ কেবল ‘বড়জ’ ও ‘বড়জে’ শব্দ দুটীতে।<sup>২০</sup> তবে রত্নাকরের সঙ্গেও তার বেশ মিল আছে। সাত স্বরের মধুর, চাতক, অজ এসব পশুপক্ষীদের গলার স্বরের বা শব্দের সঙ্গে যে ঐক্য আছে তার উল্লেখও নারদী ( পৃ: ৪০৭ ), মকরন্দ ( ১১১৩ ) ও রত্নাকরের ( ৩৪৬ ) বর্ণনার সঙ্গে মেলে।

তারপর ‘গায়নলক্ষণ’-এর প্রসঙ্গ ওঠে। এই লক্ষণের বর্ণনা তাঁর ৩য় প্রকীর্ণাধ্যায়ে ১৩-২৩ শ্লোকে ‘গায়নদোষ’ প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন, মকরন্দ ৪র্থ অধ্যায় ৪৮-৫২ শ্লোকগুলিতে ‘গীতদোষাঃ’ পর্ধ্যায়ে বর্ণনা করেছেন, কিন্তু রাগনিরূপণকার নারদ সম্পূর্ণ স্বাধীন ও পৃথকভাবেই তাদের উল্লেখ করেছেন। তবে তাঁর ভাষায় আধুনিকতার ছোয়াচ বেশ স্পষ্টই থেকে গেছে।

এর পর প্রস্ন ওঠে রাগ-রাগিণীদের নাম ও ধ্যানের কথা নিয়ে। রাগ-রাগিণীদের নামকরণ ও ধ্যান-বর্ণনার প্রসঙ্গে রাগনিরূপণকারের লিখনভঙ্গি প্রকৃতপক্ষে আধুনিক। রাগ-রাগিণীদের ধ্যানের কথা বাজবন্ধ্য, মাণ্ডুকী, লোমশী ও নারদী প্রভৃতি শিক্ষা থেকে আরম্ভ করে দত্তিল ও ভরত এঁরা কেউই উল্লেখ করেন নি। তবে একথা ঠিক যে, নারদীশিক্ষা ও নাট্য-শাস্ত্রের কয়েক জায়গায় ‘রাগ’ শব্দ ব্যবহার করা হোলেও রাগ ও রাগিণী—এ’রকম পুরুষ ও স্ত্রী-ভেদ তাদের মধ্যে ছিল না। শঙ্করদেব তাঁর রত্নাকরে রাগের ‘আলাপন’ ও ‘আলপ্তি’ শব্দ দুটীতে স্ত্রী-পুরুষভেদের ইঙ্গিত করেছেন এবং সেই নিয়ে টীকাকার মল্লিনাথও ব্যাকরণ ইত্যাদির প্রমাণ দিয়ে বুঝাবার চেষ্টা করেছেন যে, “ঘঞর্থ আবির্ভাবঃ সত্ত্বপরিণামরূপো মূর্ত্তিধর্মঃ পুংস্বেন দৃষ্ট ইতি ঘঞস্তস্ত পুংলিঙ্গতা। ক্লিন্নর্থান্তিরোভাবো রজঃ পরিণামরূপো মূর্ত্তিধর্মঃ স্ত্রীস্বেন দৃষ্ট ইতি ক্লিন্নস্তস্ত স্ত্রীলিঙ্গতা।” এখানে সত্ত্ব ও রজঃ এই দু’টি গুণের আবির্ভাব ও তিরোভাব নিয়ে বিচার করা হয়েছে। কিন্তু এ’রকম বিচারের ভঙ্গি মতঙ্গও তাঁর বৃহদেন্দ্রীতে স্পষ্ট করে গ্রহণ করেন নি। বৃহদেন্দ্রীকার বলেছেন জাতিগান এবং তাদের বর্ণনা ও নিয়ম-কাছনের কথা। তাতে ‘রাগ’ ও ‘রাগিণী’ শব্দ দুটী ব্যবহার না করে ‘রাগ’ শব্দেরই

২০। নারদীশিক্ষা, পৃ: ৪০০, মকরন্দ ১১৫৭ ও রত্নাকর ৪১২—১২ অষ্টব্য। যেখানে রাগনিরূপণে ‘হরিণা’ শব্দ বলা হয়েছে, রত্নাকরে সেখানে ‘হরিণাষা’ শব্দ ব্যবহার করা হয়েছে। নারদীও ‘হরিণাষা’ শব্দ ব্যবহার করেছে এবং এই নামই মনে হয় ঠিক।

স্বাক্ষর প্রয়োগ করা হয়েছে। তবে একথা ঠিক যে, রাগের নামের শেষে বিভক্তির জন্তে সেটা পুরুষ কি স্ত্রী, তা সহজেই ধরা যায়। যেমন মতঙ্গ গীতির উদাহরণ দিতে গিয়ে বলেছেন,

প্রথম গুরুগীতি: স্ত্রী দ্বিতীয়া ভিন্নকা ভবেৎ ।

তৃতীয়া গোড়িকা চৈব রাগগীতিশ্চতুর্থকা ॥ ২৮৭

আবার “গীতরঃ পঞ্চ বিজ্ঞেয়াঃ” প্রভৃতির উল্লেখ ক’রে মতঙ্গ “গুহা, বেলরা, গোড়া, সাধারিতা” এই সকল “-৭”-অন্ত ( আকারান্ত ) শব্দ ব্যবহার করেছেন। এ’ বিষয়ে ভরত, যাট্টিক ও দুর্গাশক্তির অভিমতও একই রকমের। কাজেই এরা যে ‘গীত’ নয়—‘গীতি’, স্তত্রাং স্ত্রীবাচক—একথা অন্ততঃ ব্যাকরণের মারফতে বুঝা যায়।

পুনরায় দেখা যায় যে, “এতে রাগাঃ” এই বহুবচনান্ত শব্দ ব্যবহার ক’রে মতঙ্গ রাগের নাম ইত্যাদির উল্লেখ করেছেন : “শকাধ্য. ককুভন্তথা হর্মাণপঞ্চমঃ। রূপসাধারিতশ্চৈব তথা গান্ধারপঞ্চমঃ ॥” এখানে ককুভ ও হর্মাণপঞ্চম প্রভৃতি এখনকার তালিকাভুক্ত স্ত্রীবাচক “রাগিণী”-র পর্যায়ভুক্ত হোলেও মতঙ্গ এদের বিভক্তিতে আকারান্ত বা ইকারান্ত কোন বিভক্তিরই ব্যবহার করেন নি, বরং বলেছেন “রাগাঃ।” তাহ’লেই দেখা যায় যে, একদিকে তিনি যেমন “হিন্দোলকন্ত বিজ্ঞেরো” বোলে হিন্দোলরাগের পরিচয় দিয়েছেন, অপর দিকে তেমনি “গান্ধারী রক্তগান্ধারী” শব্দে ‘রাগ’ অর্থে ইকারান্তবাচক ‘রাগিণী’-র কথা প্রকাশ করেছেন। তাছাড়া এই লক্ষণ আরও স্পষ্ট যেখানে তিনি ব্যবহার করেছেন : “সৈন্ধবী ঠকরাগজা” ( পৃ: ১১০ ) ইত্যাদি শ্লোকগুলি। সেখানে ‘ঠক’ যে ‘রাগ’ আর ‘সৈন্ধবী’ সেই রাগ থেকে উৎপন্ন, স্তত্রাং ‘রাগ’ শব্দবাচক হোলেও ‘ই’-কারান্ত ‘স্ত্রী’-বাচক, একথা বুঝতে কষ্ট হয় না। তাই নানান দিক থেকে বলা যায় মতঙ্গ শব্দের শেষে বিভক্তি যোগ ক’রেই স্ত্রী ও পুরুষভেদ দেখিয়েছেন, যদিও ‘রাগিণী’ ও ‘রাগ’ এই শব্দই সকলের সম্বন্ধে তিনি সর্বত্র ব্যবহার করেছেন। মনে হয় ‘রাগ’ ও ‘রাগিণী’ এ’ ধরণের স্পষ্ট ব্যবহার শাক্যদেবের ( ১২১০-১২৪৭ শতাব্দী ) সময় বা পর থেকেই সমাজে প্রচলিত হয়েছিল।

‘সঙ্গীতসময়সার’-এর গ্রন্থকার পার্শ্বদেবের সময়েও ঠিক তাই, কেননা পার্শ্বদেবও স্পষ্ট ক’রে তাঁর গ্রন্থে কোথাও ‘রাগিণী’ শব্দটা ব্যবহার করেন নি,

লক্ষ জায়গায় বরং ‘রাগ’ শব্দই উল্লেখ করেছেন। পার্শ্বদেব জৈন-সম্রাটদের ও সৌম্যেশ্বরের (১১৩১ শতাব্দী) পরেকার স্তম্ভবৃত্ত: ১১৩৫-১৩৩০ শতাব্দীর গুণী। সঙ্গীতরত্নাকরকার শাক্তদেবকেও এই একই সময়ের গ্রন্থকার বলা যায়, অথচ আশ্চর্যের বিষয় যে, শাক্তদেব তাঁর রত্নাকরে কোথাও পার্শ্বদেবের নাম উল্লেখ করেন নি। কেবল পরবর্তী টীকাকার সিংহভূপাল (প্রায় খৃঃ ১৩৩০ শতাব্দী) জায়গায় জায়গায় পার্শ্বদেবের নাম উল্লেখ করেছেন। পার্শ্বদেবের নিম্নের কথাও তাই; তিনিও শাক্তদেবের নাম সঙ্গীতসময়সারের কোথাও উল্লেখ করেন নি। তবে পার্শ্বদেব দত্তিল, মাতঙ্গ, কাশ্যপ, তুম্বক প্রভৃতির নাম আচার্য হিসাবে তাঁর ‘সময়সারে’ উল্লেখ করেছেন।

বাই হোক একথা কিন্তু ঠিক যে, পার্শ্বদেবের সময়ে ‘রাগিণী’ শব্দের উল্লেখ না থাকলেও তিনি তাঁর সঙ্গীতসময়সারের ১১০৮ স্লোকে বলেছেন: “যথা ভৈরব-জাতায়া ভৈরব্যা অংশক পুনঃ”। বর্তমানে ভৈরবকে আমরা ‘রাগ’ ও ভৈরবীকে ‘রাগিণী’ বোলেই জানি, আর এটাও ঠিক যে, ভৈরবী ভৈরবের স্ত্রী অর্থে রাগিণী। এ’ছাড়া আর একটা লক্ষ্য করার বিষয় যে, পার্শ্বদেব ভৈরব, বসন্ত, ত্রীরাগ ইত্যাদির কথা উল্লেখ ক’রে তার পরেই আবার বরাটি, মালবত্ৰী ধন্বাসী, গুর্জরী প্রভৃতি রাগের কথাও বলেছেন। গুর্জরীকে এখন আমরা রাগিণী বোলেই জানি, কিন্তু পার্শ্বদেব বলেছেন--“রাগোহং কল্পণে রসে”। কাজেই বোঝা যায়, পার্শ্বদেবের সময়ে ‘রাগিণী’ এই শব্দের পরিবর্তে বিভক্তির ইজিতই প্রধান ছিল এবং বিভক্তির অল্পমাত্রা রাগগুলির পুরুষ ও প্রকৃতি ভাবভূতীর নির্ধারণ করা হোত।

কিন্তু ‘রাগনিরূপণ’ গ্রন্থে এ’সকলের অস্পষ্টতা মোটেই নেই, কেননা নিরূপণকার নারদ রাগের তালিকা উপস্থাপন করার সময়ে যেমন বলেছেন: “ত্রীরাগস্ত বসন্তস্ত পঞ্চমো ভৈরবস্তথা,”\*\* রাগিণীর বেলারও তেমন উল্লেখ করেছেন: “গোড়ী কেলাহলী তথা। আঙ্কালী দ্রাবিড়ী মালুকোশিকী” প্রভৃতি। তারপর “ত্রীরাগস্ত ত্রিঃ,” “তেবাঃ ত্রিঃ” বা “অথ ত্রীরাগস্ত কুমার-লক্ষণানি” প্রভৃতি শব্দের ব্যবহারও প্রাচীন গ্রন্থকারদের বইয়ে পাওয়া যায় না। রাগনিরূপণে রাগবংশাবলীর পরিচয় দিতে গিয়ে নারদ বলেছেন,

৩০। সঙ্গীতদর্পণের “ত্রীরাগোহং বসন্তস্ত ভৈরব পঞ্চমস্তথা” প্রভৃতির সঙ্গে বথেষ্ট মিল আছে।

ত্রিরাগশ্চ বসন্তশ্চ পঞ্চমো ভৈরবস্তথা ।

কৌশিকো মেঘরাগশ্চ নটনারায়ণস্তথা ॥

হিন্দোলো দীপকশ্চৈব হংসকশ্চ যথাক্রমম্ ।

দশৈতে পুরুষা রাগা নারদেন সমাহিতা ॥

দশটি রাগ এবং প্রত্যেকটি রাগের পাঁচটি ক'রে রাগিণী, হুতরাং ১০ × ৫ = ৫০টি রাগিণী । এ'ছাড়া প্রত্যেকটি রাগের আবার চারটি ক'রে কুমার বা পুঞ্জ । এই সকল কুমারদের আবার চারটি ক'রে ভাৰ্ণা । হুতরাং রাগনিরূপণকার নারদ পুরোদস্তুরভাবে সংসার পাতিয়ে পৃথিবীতে রাগলোক তথা স্বর্গলোক সৃষ্টি করেছেন বলা যায় ।

রাগ-রাগিণীদের ধ্যানের কথাও তাই । রাগনিরূপণকার “অথ রাগ-বংশাবলী লিখ্যতে” ও তারপর রাগদের নাম করবার সময় বলেছেন : “অথ ত্রিরাগঃ ধ্যানম্”, “গৌড়ীধ্যানম্”, “কোলাহলীধ্যানম্” । ধ্যান ও রূপের প্রচলন সত্য কথা বলতে কি—অত্যন্ত আধুনিক, আর এদিক থেকে আমরা ‘সঙ্গীতদর্পণ’-কার দামোদরের ( ১৬২৫ খৃষ্টাব্দ ) কৃতিত্বকেই সম্পূর্ণভাবে স্বীকার ক'রে থাকি । রাগনিরূপণকারকে দেখা যায়—তিনি তাঁর গ্রন্থে যেন হুবহু দামোদরকেই নকল করেছেন । যেমন ভৈরবরাগের ধ্যানের বেলায় দর্পণকার পণ্ডিত দামোদর বলেছেন,

গঙ্গাধরঃ শশিকলা-তিলকস্ত্রিনেত্রঃ, সর্পৈর্বিভূষিততল্লগজকুন্তিবাসাঃ ।

ভাস্বত্রিশ্লকর এষ নৃমুণ্ডধারী, শুভ্রাষরো জয়তি ভৈরব আদিরাগঃ ॥৩১

ভাষায় মিল না থাকলেও বর্ণনা ও রূপসৃষ্টির সাদৃশ্য বজায় রেখে রাগ-নিরূপণকার ভৈরবরাগ সম্বন্ধে বলেছেন,

ভস্মাকলিপ্তাবয়বঃ স্ফুগাজো, ভালস্থলে শোভিতশীতরশ্মিঃ ।

ত্রিশ্লহস্তো বৃষভাধিকৃতঃ, স ভৈরবো যঃ কথিতো মুনীন্দ্রে ॥৩২

এ'ছাড়া ভৈরবীর ধ্যানটিতে মিল আরও বেশী । যেমন দর্পণকার পণ্ডিত দামোদর বলেছেন,

৩১ । সঙ্গীতদর্পণ ২।৪৩

৩২ । রাগনিরূপণ, পৃঃ ১৩ । এ'ছাড়া সঙ্গীতমহোদধির “স চন্দ্রবাসঃ কলকং নবাননা, নিবন্ধ-কর্ত্তঃ শশিবন্ধুভূঃ” ইত্যাদি কথাগুলির সঙ্গেও অনেক সাদৃশ্য রয়েছে ।

‘কটিকচরিতপীঠে রম্যকৈলাসশৃঙ্গে, বিকচকমলপদ্মৈরচরিতী মহেশ্বর।

করতলহৃতবীণা<sup>৩৩</sup> পীতবর্ণায়তাকী, হৃকবিভিরিয়মুক্তা ভৈরবী ভৈরববতী ॥<sup>৩৪</sup>

রাগনিরূপণকার অবিকল এই একই রকমের ধ্যানের বর্ণনা করেছেন। কেবল শেষ লাইনটিতে সামান্য একটু ভেদ দেখিয়েছেন “স্বরমুনিগমিতেষং” বোলে। মোট-কথা, সকল দিক থেকে বিচার ক’রে দেখলে একথাই নিঃসংশয়ে বলতে আমরা বাধ্য হব যে, যদিও তাজোর লাইব্রেরীর ক্যাটালগে ‘রাগনিরূপণ’ বইখানির উল্লেখ পাওয়া যায়, তবুও তার ভাষা এবং বর্ণনাভঙ্গিতে আধুনিকতার ছাপই বোলআনা আছে। তারপর এ’কথাও ঠিক যে, রাগনিরূপণের গ্রন্থকার নারদ ও নারদীশিকার নারদ মোটেই অভিন্ন ব্যক্তি নন। মকরন্দকার নারদ থেকেও তিনি সম্পূর্ণভাবে ভিন্ন। আর যদিও ধ’রে নেওয়া যায় যে, রাগনিরূপণকার নারদ একজন ঐতিহাসিক লোক, তাহলেও একথা আমরা বলতে বাধ্য হব যে, ইনি নারদী ও মকরন্দ—এই দু’টা বইয়ের গ্রন্থকার নারদ থেকে সম্পূর্ণ তৃতীয় একজন নারদ। নচেৎ পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বিচার ক’রে দেখলে আমরা বলব যে, ‘রাগনিরূপণ’ বইখানি আসলে একটি সংগ্রহগ্রন্থেরই অন্তর্গত। পরবর্তীকালের অজ্ঞাতনামা কোন গ্রন্থকার সকল বই থেকে বিষয়বস্তু সংগ্রহ ক’রে<sup>৩৫</sup> নূতন এই বইখানি রচনা করেছিলেন ও “নারদীয়” গ্রন্থনামের দ্বারা প্রামাণিক নারদের নামেই তাঁর রাগনিরূপণকে চালাতে চেয়েছেন—কেবল নিজের নাম-বশের আকাঙ্ক্ষাকে লুকানোর জন্তে। প্রাচীনত্বের দাবী রাখার চাতুর্ভবেও তিনি বাদ দিতে পারেন নি, আর সে’জন্তেই সৌজন্তের ও প্রামাণ্যের চাহিদাকে বজায় রাখতে গিয়ে জায়গায় জায়গায় তিনি “কুরুতে নারদো মুনি”, “রাগা নারদেন সমাহিতাঃ” কথাগুলিরও ব্যবহার করেছেন।

নারদের ‘পঞ্চমসংহিতা’ বইখানি সম্বন্ধেও তাই। পঞ্চমসংহিতার রাগ-রাগিণীগুলির নাম ও বিভাগ নারদী, মকরন্দ অথবা রাগনিরূপণ এ’সকল কোন গ্রন্থের সঙ্গেই সাদৃশ্য নাই। সংহিতাকার নারদ খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর সঙ্গীতশাস্ত্রী, কেননা তার পাণ্ডুলিপিতে তারিখ আছে—১৩৬২ শক, অর্থাৎ ১৪৪০ খৃষ্টাব্দ।

৩৩। পাঠভেদ—“করতলহৃতবীণা”।

৩৪। সঙ্গীতদর্পণ ২৪৮

৩৫। একথা তিনি বীকারও করেছেন এই বলে : “সমাহিত্যন্তসঙ্গীতশাস্ত্রাণি বিবিধানি চ। সম্যগ্ধিচার্য সংকোশং কুরুতে নারদো মুনিঃ ॥” ১২

পঞ্চমসংহিতার মতে, রাগ ৬টা ও রাগিনী ৬×৬=৩৬টা। রাগ—মালব, মল্লার, ত্রী, বসন্ত, হিন্দোল ও কর্ণাট এবং রাগিনী—

মালব— ধানসী ( বা ধানসী ), মালসী ( মালতী ), রামকিরী, সিদ্ধুড়া, আসাবরী ও ভৈরবী।

মল্লার— বেলাবলী, পূর্বী, কানাড়া, মায়ুরী, কোড়া ও কেদারিকা।

ত্রী— গান্ধারী, গৌরী, হুভগা, কুমারিকা, বেলওয়ারী ও বৈরাগী।

বসন্ত— তুড়ী ( তোড়ী ), পঞ্চমী, ললিতা, পটমঞ্জরী, গুঞ্জরী ( গুর্জরী ), বিভাস।

হিন্দোল—মাধবী, দীপকা, দেশকারী, পাহিড়া ( পাহাড়ী ? ), বরাড়ী, মারহাটি।

কর্ণাট— নাটিকা, ভূপালী, গয়ড়া ( ? ), রামকেলী, কামোদী ও কল্যাণী।

আশ্চর্যের বিষয় যে, এখানে ভৈরবরাগের কোন উল্লেখ নেই, কিন্তু রাগ-নিরূপণকার ভৈরবকে ‘রাগ’ হিসাবে গ্রহণ করেছেন। তারপর রাগনিরূপণকার নারদ যেমন রাগের হাটে মেলা সৃষ্টি করেছেন স্বামী, ত্রী, পুজ, পুজবধু প্রভৃতিদের নিয়ে, পঞ্চমসংহিতাকার নারদ সেদিক থেকে জাঁকজমক বা কোন আড়ম্বড়ের সজ্জাই করেন নি। তবে ‘পঞ্চমসংহিতা’ বা ‘পঞ্চমসারসংহিতা’ এবং ‘রাগনিরূপণ’ বই দুটির মধ্যে আধুনিকতার চিহ্ন থাকলেও ‘রাগনিরূপণ’ বইখানি আরো আধুনিক বোলে আমাদের মনে হয়।



## ग्रन्थपञ्जी (Bibliography)

1. ABHEDANANDA, SWAMI:
  - (a) *Mystery of Death* (1953).
  - (b) *Science of Psychic Phenomena* (1946).
  - (c) *An Introduction to the Philosophy of Panchadasi* (1948).
  - (d) *India And Her People* (1905-6).
2. ABUL FAZAL-I-ALLAMI:
 

*Ain-I-Akbari* (1948), Vols. II & III trans. by Colonel H. S. Jerrett, revised by Sir Jadunath Sarkar.
3. ACHARYA, P. K.:
  - (a) *Principle Of Indian Architecture*.  
(The Cultural Heritage of India R. K. Mission, Vol. III).
  - (b) *The Origin Of Hindu Temple*.  
(Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
  - (c) *Indian Architecture*.  
(Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
  - (d) *Architecture Of Manasara*, Vols. III & V.
4. ATHARVA-VEDA-SAMHITA, Vols. I-IV (with Sâyana's Commentary, Bombay 1895) edited by Shankar Pândurang Pandit.
5. ATHARVA-VEDA-SAMHITA, (Harvard Oriental Series, Vol. VII, 1905), edited and translated by William Dwight Whitney.
6. AITAREYA-ARANYAKA, (Oxford, 1909), edited by Prof. A. B. Keith.
7. AIYAR, M. S. RAMSWAMI:
  - (a) *The Question Of Grâmas* (Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland 1936).
  - (b) *Sâmagâna*, (The Journal of the Music Academy, Madras Vol. V. 1934, No. 1-4).
8. AIYANGER, C. R. SRINIVASA:
 

*The Cultural Aspect Of Indian Music and Dancing* (The Cultural Heritage of India R. K. Mission, Vol. III).



9. ALEXANDER. WOOD:  
*The Physics Of Music*, (1945).
10. APASTAMBA-DHARMASUTRA, (with Haradatta's Ujjvala)  
—Edited by A. Mahadeva Sâstri and Panditaratnam  
K. Rangâchârya (Govt. Oriental Library Series,  
*Bibliotheca Sanskrita* No. 15, Mysore, 1898).
11. ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA (*New Imperial  
Series*), Vol. XLVII.
12. ARNOLD, DR. SIR THOMAS:  
*The Legacy Of Islam* (1931).
13. ARSEYA-BRAHMANA, (Calcutta, 1861), edited by A. C.  
Burnell.
14. ATHARVA-VEDA-PRATISHAKHYAM—Edited by Visva-  
bandhu Vidyârthi Shâstri. (Punjab University, Samvat  
1352).
15. BACHARACHI, A. L.:  
(a) *British Music Of Our Time* (Pelican Series 1946).  
(b) *Musical Companion* (1949).
16. BAGCHI, DR. PROBODH CHANDRA:  
(a) *Pre-Aryan and Pre-Dravidian in India* (Calcutta  
University, 1927).  
(b) *Indian Civilization in Central Asia* (The Four Arts  
Annual, 1935).  
(c) *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*  
(Uttaramandrâ, Vol. I, March, 1940).
17. BANERJI, RAKHALDAS:  
(a) *History of Orissa*, Vols. I & II.  
(b) *Eastern Indian School of Medieval Sculpture*  
(Archaeological Survey of India, *New Imperial  
Series*, Vol. XLVII, 1937).
18. BARUA, DR. BENI MADHAV:  
(a) *Art as Defined in The Brâhmanas* (—Indian  
Culture, Vol. I, July, 1934).  
(b) *Asoka and His Inscriptions* (1946), Pts. I & II.
19. BASU, PRACHYAVIDYARNAVA NAGENDRA NATH:  
*The Archaeological Survey of Mayurbhanja*, Vol. I  
(—The Mayurbhanja State, 1911).

20. BEAL, REV. SAMUEL:  
*An Examination of Chinese Buddhist Books* (—International Congress of Orientalist, London, 1876).
21. BHANDARKAR, DR. D. R.:  
 (a) *Notes on Ancient History of India* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934).  
 (b) *Foreign Elements in the Hindu Population* (—Indian Antiquary, Vol. XL., 1931).
22. BHANDARKAR, DR. R. G.:  
 (a) *Collected Works of R. G. Bhândârkar*, Vols. I & II, 1928.  
 (b) *The Nâsik Cave Inscriptions* (—International Congress of Orientalists, Second Session, London, 1876).
23. BHATTACHARYA, BENOYTOSH:  
 (a) *The Indian Buddhist Iconography* (Oxford University Press, 1924).  
 (b) *Introduction to the Sâdhanamâlâ*, Vol. I (1925) & Vol. II (1923). —The Gaekward's Oriental Series, 26, 41.
24. BHATKHENDE, PANDIT VISNU NARAYANA:  
 (a) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (Bombay, 1924).  
 (b) *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th & 18th, Centuries* (Bombay).
25. BISHAN SWARUP:  
*Konârka* (1919).
26. BLOM, ERIC:  
*Music in England* (Pelican Series, 1930).
27. BLOOMFIELD, PROF.:  
 (a) *Vedic Concordance* (—Harvard Oriental Series, 1906).  
 (b) *Religion of the Veda*.
28. BOUQUET, DR. A. C.:  
*Comparative Religion* (Pelican Series, 1950).
29. BREASTED, JAMES HENRY:  
*A History of Egypt* (London, 1951).

30. BUCK, PERCY C.:  
*History of Music* (Benn's Series, 1930).
31. BUDGE, SIR E. A. W.:  
*Baralam and Yewasef* (London, 1923).
32. BURNELL, A. C.:  
(a) *Notes on Sāmavidhāna-Brāhmaṇa* (1873).  
(b) *Introduction to Arseya-Brāhmaṇa* (1876).
33. BURNET, DR.:  
*Greek Philosophy, Thales to Plato* (1943).
34. CALAND, DR. W.:  
*Panchavimsa-Brāhmaṇa* (English Translation, Calcutta, 1931).
35. CALVOCORESSI, M. D.:  
*A Survey of Russian Music* (Pelican Series, 1944).
36. CAMBRIDGE HISTORY OF INDIA, Vol. I (Cambridge, 1922).
37. CARLETON P.:  
*Burried Empires* (London, 1937).
38. CHAKLADER, DR. HARAN CHANDRA:  
*Ship-building and Maritime Activity in Bengal* (—The Dawn Magazine, 1911, Old Series, Vol. XIV, No. 1.).
39. CHANDA, RAI BAHADUR RAMAPROSAD:  
(a) *Mediaeval Indian Sculpture*.  
(b) *Sind Five Thousand Years Ago* (—Modern Review, Vol. LII).  
(c) *The Indus Valley in the Vedic Period* (—The Memoirs of the Archaeological Survey of India, No 31, Calcutta, 1926).  
(d) *Survival of the Prehistoric Civilization of the Indus Valley* (—Memoirs of the Archaeological Survey of India, No. 41, Calcutta, 1929).  
(e) *Indo-Aryan Races* (Rajshahi, 1916).
40. CHAPPELL:  
*History of Music*.
41. CHATTERJI, B. R.:  
*Indian Cultural Influence in Cambodia* (Calcutta University).

42. CHATTERJEE, DR. SUNITI KUMAR:  
 (a) *Non-Aryan Elements in Indo-Aryan* (—Journal of the Greater India Society, Cal.).  
 (b) *Dravidian Origins and the Beginnings of Indian Civilization* (—Modern Review, Dec. 1924).
43. CHIANG YEE:  
*The Chinese Eye.*
44. CHILDE, V. GORDON:  
 (a) *New Light on the most Ancient East* (London, N. Y., 1934).  
 (b) *What Happened in History* (Pelican, 1950).  
 (c) *The Aryans* (London, 1926).
45. CLEMENTS, E.:  
*Introduction to the Study of Indian Music* (London, 1913).
46. COOMERASWAMY, DR. A. K.:  
 (a) *Dance of Siva* (Bombay, 1948).  
 (b) *Introduction to Indian Art* (Madras, 1923).  
 (c) *The Part of Art in Indian Life* (—The Cultural Heritage of India, Ramakrishna Mission, Vol. III).  
 (d) *The Mirror of Gestures* (London).  
 (e) *Elements of Buddhist Iconography* (1935).  
 (f) *The Relations of Art and Religion in India* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, 1908).
47. CROWEST, F. J.:  
*The Story of Music* (London, 1902).
48. COUNT OKAKURA:  
*The Ideals of the East* (1903).
49. DANIELOU, ALIAN:  
 (a) *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943).  
 (b) *Northern Indian Music* (1949).
50. DAS, ABINASH CHANDRA:  
*Rigvedic India* (Calcutta, 1927).
51. DASGUPTA, DR. SURENDRA NATH:  
*A History of Indian Philosophy*, Vols. I & II.
52. DAVIS RHYS:  
*Buddhism.*

53. **DAWN MAGAZINE, THE** (—Founded by Satish Chandra Mukherjee), Vol. XV, Old Series, No. 6, June, 1911.
54. **DAY, C. R.:**  
*The Music and Musical Instruments of Southern India and Deccan* (London, 1891).
55. **DEVAL, K. B.:**  
(a) *The Hindu Musical Scale and the Twenty-two Shrutis* (Poona, 1910).  
(b) *Theory of Indian Music as Expounded by Somanāth* (—The Sanskrit Research, Jan. & April, 1916).
56. **DIKSHIT, RAI BAHADUR K. N.:**  
*Prehistoric Civilization of Indus Valley* (Madras, 1939).
57. **DUTT, DR ROMESH CHANDRA:**  
*History of Civilization in Ancient India* (London, 1893).
58. **DUTT, DR BHUPENDRA NATH:**  
(a) *Vedic Funeral Customs and Indus Valley Culture* (—Man in India, Vols. XVI & XVII, Octo-Dec., 1936 & March-June, 1937).  
(b) *FORWARD to the Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus*, Vol. I (1946).
59. **ELIOT, GEORGE:**
60. **ENCYCLOPAEDIA BRITANICA** (8th & 9th Editions), Vol. XXIV.
61. **FARMAR, DR. H. G.:**  
(a) *A History of Arabian Music* (London, 1929).  
(b) *The Music and Musical Instruments of the Arab* (edited by Dr. Farmar, London, 1915).  
(c) *The Arabian Influence on Musical Theory* (London, 1925).
62. **FERGUSON, JAMES:**  
*History of Indian and Eastern Architecture* (1876), Vols. I & II.
63. **FOX-STRANGWAYS, A. H.:**  
(a) *The Music of Hindostan* (Oxford, 1914).  
(b) *The Hindu Scale* (Leipzig, 1907-8).  
(c) *The Gāndhāra-grāma* (—Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935).

64. FOWKE, FRANCIS:  
*An Extract of a Letter on the Vinâ.*
65. FRENCH, Col. P. T.:  
*Catalogue of Indian Musical Instruments* (—Tagore's 'Music by Various Authors').
66. FYZEE-RAHAMIN, ATIYA BEGAM:  
*The Music of India* (London, 1925).
67. GANGULY, MONOMOHOON:  
*Orissa and Her Remains—Ancient and Mediaeval* (1935).
68. GANGULY, PROF. O. C.:  
(a) *Râgas and Râginis* (1948).  
(b) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, Vol. XV, 1934).
69. GARDNER, P.:  
*Greek Influence on the Religious Art of North India* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, 1908).
70. GARNET, LUCY M. J.:  
*Mysticism and Magic in Turkey* (1912).
71. GREIRINGER, KARL:  
*Musical Instruments* (edited by W. F. H. Blandford, London, 1945).
72. GHOSE, DR. BATA KRISHNA:  
(a) *Aspects of Pre-Pâninean Sânskṛit Grammar* (—B. C. Law Volume, Pt. I, 1945).  
(b) *The Aryan Problem* (—The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age, Vol. I, 1951).
73. GHOSE, AJIT:  
*The Seven Wonders of Indian Art* (—Hindusthan Standard, Pooja Annual, 1951).
74. GHOSE, DR. MONOMOCHAN:  
(a) *Prâtisâkhyas and Vedic Sâkhâs* (—Indian Historical Quarterly, Vol. XI, Dec., 1935).  
(b) *The Nâṭyasâstra and Bharatamuni* (—Indian Historical Quarterly, Vol. VIII, June, 1932).  
(c) *The Nâṭyasâstra* (of Bharata Muni)—Translated

- into English, Vol. I (—Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1951).
- (d) *Abhinaya-Darpan of Nandikeswar* (Translated into Eng. and Annotated).
75. GOLDSTUCKER, PROF.:  
*Pânini: His Place in Sanskrit Literatures* (London, 1861).
76. GRIHYASUTRAS OF ASHAVALAYANA, SANKHYANA, GOBHOLA, APASTAMBA, LATYAYANA, ETC.—Vide H. Oldenberg: 'Sacred Book of the East Series', Vols. XXIX-XXX.
77. GUHA, B. S.:  
*New Light on the Indus Valley Civilization* (—Science and Culture, Calcutta).
78. GULIK:  
*The Lore of the Chinese Lute.*
79. HAVELL, E. B.:  
(a) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920).  
(b) *The Himâlayas in Indian Art* (London, 1924).  
(c) *Indian Sculpture and Painting* (London, 1908).  
(d) *The Ancient and Mediæval Architecture of India.*
80. HAUG, MARTIN:  
(a) *Aitareya-brâhmana of the Rigveda.*  
(b) *On the Interpretation of the Veda* (—The International Congress of Orientalists, London, 1876).
81. HERAS, H.:  
*Further Excavation at Mohanjo-daro* (—New Review, Calcutta).
82. *HISTORY AND CULTURE OF THE INDIAN PEOPLE: THE VEDIC AGE* (1951), Vol. I, (Edited by Dr. R. C. Majumder).
83. HOPKINS, E. O.:  
*Epic Mythology* (Strassburg, 1915).
84. ILLING, ROBERT:  
*A Dctionary of Music* (1950).
85. *INDIAN CULTURE*, Vol. IV, Oct., 1937.
86. *INDIAN CULTURE*, Vol. II, April, 1936.
87. *INDIAN ANTIQUIRY*, (1894).
88. *INDIAN HISTORICAL QUARTERLY*, Vol. XII,

89. **INDIAN HISTORICAL QUARTERLY**, Vol. XI, Dec., 1935.  
Dec., 1935.
90. **INDIAN HISTORICAL QUARTERLY**, Vol. VIII, March,  
1932.
91. **JONES, SIR WILLIAM**:  
*On the Musical Modes of the Hindoos* (Calcutta).
92. **KATYAYANA-SRAUTA (OR KALPA)—SUTRA** (with a  
Commentary by Karkâchârya)—Edited by Vyākara-  
nâchârya Pandit Madanmohan (Pâthaka (*Chow-  
khamba Sanskrit Series*, Nos. 68-80, 92, 98, 132,  
Benares, 1908).
93. **KAUSITAKI-BRAHMANA** (Calcutta, 1861), Edited by  
E. B. Cowell. .
94. **KEITH, PROF. A. B.**:  
(a) *Religion and Philosophy of the Veda and  
Upanishads* (Harvard Oriental Series, 1925).  
(b) *The Vedic Mahâvrata* (—The Proceedings of the  
Third International Congress for the History of  
Religions, 1908).  
(c) *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924).  
(d) *Pânini and the Veda* (—Indian Culture, Vol. II,  
April, 1936).  
(e) *The Aryans and Indus Valley Civilization* (—Ojha  
Volume, Section I).
95. **KRISHNAMACHARIAR, DR. M.**:  
*A History of Classical Sanskrit Literature* (Poona,  
1937).
96. **KRISHNA RAO, H. P.**:  
*The Indian Music Journal*, Vols. I & II (1912-13).
97. **KRISHNACHARYA, HULUGUR**:  
*Introduction to the Study of Bhâratiya Sangit-Sâstra*  
(—The Journal of the Music Academy, Madras,  
Vol. I, Jan., 1930).
98. **LAHA, DR. B. C.**:  
(a) *B. C. Law Volume*, pt. I (1945).  
(b) *Buddhistic Studies* (1931).  
(c) *The Vangas* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934).  
(d) *Tribes in Ancient India* (1943).



99. LAKSMAN-SWARUP, DR.:
  - (a) *Nighantu and the Nirukta* (1921).
  - (b) *The Rigveda and Mohenjo-daro* (—Indian Culture, Vol. IV, Onto, 1937).
  - (c) *Proceedings on the All-India Oriental Conference*, Vol. VIII.
100. LANE, E. W.:
 

*Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1896).
101. LAW, DR. N. N.:
 

*Mohenjo-daro and the Indus Civilisation* (—Indian Historical Quarterly, Vol. VIII).
102. LIANG CHI CHAO:
 

*The Kinship between Chinese and Indian Cultures.*
103. MAC-CRINDLE:
 

*Ancient India.*
104. MACDOWELL, E.:
 

*Critical and Historical Essays* (London, 1912).
105. MACKEY, E. J. H.:
  - (a) *Further Excavations at Mohenjo-daro*, Vols. I & II (Delhi, 1938).
  - (b) *The Indus Civilization* (London, 1935).
106. MACKDONELL, PROF. A. A.:
  - (a) *Sanskrit Literature.*
  - (b) *Vedic Mythology* (Strassburg, 1897).
  - (c) *Buddhist Religious Art* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, pt. II, 1908).
107. MAHAVASTU, Vol. II.
108. MAHIRCHAND, BHIRUMAL:
 

*Mohenjo-daro* (Karachi, 1933).
109. MAJUMDAR, NANI GOPAL:
 

*Explorations of Sind* (—Memoirs of Archaeological Survey of India, No. 48, Delhi, 1934).
110. MAJUMDAR, DR. R. C.:
 

*Champa.*
111. MALCON, SIR JOHN:
 

*History of Persia.*

112. MARSHALL, SIR JOHN:  
*Mohenjo-daro and the Indus Civilization*, Vols. I-III  
(London, 1931).
113. MAX MUELLER, PROF.:  
(a) *Indian Philosophy* (1912).  
(b) *Ancient Sanskrit Literature* (London, 1890).  
(c) *Introduction to the Rigveda-Prâtisâkhya* (1896)—  
Translated into English By Dr. B. K. Ghose  
(—Indian Historical Quarterly, Vol. III,  
Sept., 1928).  
(d) *Sacred Book of the East*, Vols. I & II (Translated  
by George Bühler, 1898).  
(e) *Gifford Lectures* (1889).
114. MITRA, HARIDAS:  
*Sadasiva-Worship in Early Bengal: A Study in History,  
Art and Religion* (—The Journal and Proceedings,  
Asiatic Society of Bengal, New Series, Vol. XXIX,  
1933).
115. MITRA, SREEMATI MIRA:  
*Musical Instruments of India* (—Hindusthan Standard,  
5th Octo. Sunday Number, 1952).
116. MITRA, RAJENDRALALA:  
(a) *Antiquities of Orissa*, Vols. I & II.  
(b) *Indo-Aryans*, Vols. I & II (Calcutta, 1881).
117. MOOKHERJEE, DR. RADHA KAMAL:  
(a) *Hindu Civilization* (2nd edition, 1950).  
(b) *Indian Shipping* (1912).
118. MUIR, J.:  
*Original Sanskrit Texts*, Vol. I.
119. MUKHERJEE, PROBHA KUMER:  
*Indian Literature in China and the Far East* (1931).
120. NAG, DR. KALIDAS:  
(a) *India and the Pacific World* (Calcutta, 1941).  
(b) *Chinese Sculpture and Pictorial Traditions*  
(—Mohâbodhi Journal, Octo., 1938).
121. NARASIMHACHARY, V. V.:  
*The Early Writers on Music* (—Journal of Music  
Academy, Madras, 1930, Vol. I, No. 2 & Vol. II,  
No. 2).

122. **NIRUKTA OF YASKA** (with the Commentary of Durgāchāyra), Poona, 1921-26 and edited by V. K. Rajavade.
123. **NIRUKTA**—Translated into English by Dr. L. Swarup, Vols. I & II (Lahore).
124. **NOTES ON THE TAITTIRIYA-PRATISHAKHYA** (with a Commentary, Tribhāsyaratna, 1868)—Edited by William D. Whitney.
125. O'LEARY, DE LACY:  
*Arabic Thought and Its Place in History.*
126. **PALI TEXT SOCIETY'S ENGLISH-PALI DICTIONARY.**
127. **PANCHAMA-SAMHITA OF NARADA** (—Asiatic Society of Bengal MS. No. 5040).
128. PARRSONS, EDWARD ALEXANDER: *The Alexanderian Library* (—Cleaver-Hume Press Ltd., 1952).
129. PARRY, DR. C. HUBERT H.:  
*The Evolution of the Art of Music* (1923).
130. PATERSON, J. D.:  
*on the Grāmas or Musical Scales of the Hindus.*
131. PERCY BROWN:  
(a) *Indian Architecture* (2nd edition, Bombay).  
(b) *Indian Painting* (—Heritage of India Series).  
(c) *Visualised Music* (—Young Men of India, May, 1918).
132. PETRIE, SIR FLINDERS:  
(a) *Mahenjo-daro* (—Ancient Egypt, London).  
(b) *Religion and Conscience in Ancient Egypt* (London, 1929).
133. PIGGOT, STUART:  
(a) *A New Prehistoric Ceramic from Beluchistan* (—'Ancient India'—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 3, Jan., 1947).  
(b) *The Chronology of Prehistoric North-West India* (—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 1, Jan., 1946).  
(c) *Prehistoric India* (Pelican Series, 1950).
134. PLUMPTRE, REV. E. H.:  
*Music of the Bible* (—The Bible Educator, Vol. I).

135. POPLEY, H. A.:  
*The Music of India* (—The Heritage of India Series, 1921).
136. PRAJNANANANDA, SWAMI:  
*The Forgotten Chapter of Indian Music* (—Hindusthan Standard, Pooja Annual, 1950).
137. PRAN NATH, DR.:  
 (a) *The Scripts of the Indus Valley Seals* (Illustrated), Pts. I & II (—Indian Historical Quarterly, Vol. VII, Supplementary, pp. 1-52, and Vol. VIII, Supplementary, pp. 1-32).  
 (b) *Sumero-Egyptian Origin of the Aryans and the Rigveda* (—Journal of the Benares Hindu University, Benares).
138. PRZYLUSKI, DR. JEAN:  
*Mudrâ* (—Indian Culture, Vol. II, April, 1936).
139. PUSALKAR DR.:  
*Indus Valley Civilization* (—The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age, Vol. I, 1951).
140. QUARTERLY JOURNAL OF THE ANDRA HISTORICAL RESEARCH SOCIETY, THE, Vol. III, 1928.
141. RADHAKRISHNA, SIR S.:  
 (a) *Eastern Religion and Western Thought* (2nd edition, 1940).  
 (b) *Indian Philosophy*, Vols. I & II (1940).  
 (c) *India and China*.
142. RAMACHANDRA, N. S.:  
*The Râgas of Karnâtic Music* (Madras, 1938).
143. RAGHAVAN, DR. V.:  
*Some Names in Early Sangit Literatures* (—The Journal of the Music Academy, Madras, Vols. III, 1952, Nos. 1 & 2, 3 & 4; Vol. IV, 1933, Nos. 1-4).
144. RAJENDRA-SHANKAR:  
*Symbolish of Mudrâs in Hindu Drancing* (—The Four Arts Annual, 1935).
145. RAO, GOPINATH:  
*Hindu Iconography* (Travancore, 1924).

174. TAGORE, SIR S. M.:
  - (a) *Indian Music by Various Authors*, Pts. I & II (2nd., 1882).
  - (b) *Short Notices of Hindu Musical Instruments* (Calcutta, 1912).
  - (c) *Universal History of Music* (Calcutta, 1896).
  - (d) *The Seven Principal Musical Notes of the Hindus with their Presiding Deities* (Calcutta, 1892).
  - (e) *Hindu Music* (Calcutta, 1875).
  - (f) *The Musical Scales of the Hindus* (Calcutta, 1884).
175. TAITTIRIYA-BRAHMANA (Calcutta, 1855)—Edited by R. L. Mitra.
176. TOD, LIENI COL., JAMES:
 

*Music* (—Annals and Antiquities of Rajasthan, Vol. I).
177. TYAGISHANANDA, SWAMI:
 

*General Introduction to the Chândyogya Upanishad* (—Vedânta Keshari, Mylapore, Madras).
178. VAJASANEYA-SAMHITA (London, 1852)—Edited by Prof. A. Weber.
179. VAMSA-BRAHMANA (Mangalore, 1873)—Edited by A. C. Burnell.
180. VATS, M. S.:
 

*Excavations at Harappa*, Vols. I & II (1928).
181. VENKATESVARA, S. V.:
  - (a) *Indian Culture Through Ages*, Pt. I (1928).
  - (b) *The Antiquities of Harappa and Mohenjo-daro* (—The Aryan Path, 1930).
  - (c) *Proto-Indian Culture* (—The Cultural Heritage of India, Ramakrishna Mission, Vol. III).
182. WEBER, PROF A.:
 

*History of Indian Literature* (London, 1882).
183. WHEELER, R. E. M.:
 

*Harappa 1946: The Defences and Cemetery*, R. 37 (—'Ancient India'—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 3, Jan., 1947).
184. WILLARD, CAPTAIN N. AUGUSTUS:
 

*A Treatise on the Music of Hindostan*, (Calcutta, 1834).

185. WILSON, ANNE C.:  
*A Short Account of the Hindu System of Music*  
(London, 1904).
186. WINTERNITZ, DR. M.:  
*History of Indian Literature* (English Translation by  
Mrs. S Ketkar), Vols. I & II (Calcutta University,  
1927).
187. WOOLY, C. L.:  
(a) *Ur of the Chaldees* (London, 1929).  
(b) *The Sumerians* (1928).  
(c) *Digging of the Past* (Pellican Series).
188. WOOD, PROF. J. H.:  
*Introduction to the Yoga-System* (—Harvard Oriental  
Series).
189. ZIMMER, PROF. H.:  
*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*  
(New York City, 1946).
- ১২০। অহোবল, পণ্ডিত : (ক) 'সঙ্গীতপারিজাত'—পণ্ডিত কালীবর  
বেদাস্তবাগীশ-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৯৩৬)।  
(খ) 'সঙ্গীতপারিজাত'—(হিন্দী-অনুবাদসহ)—সঙ্গীত-কার্যালয়,  
হাথরাস, ইউ পি.।
- ১২১। আর্ষেন্দ্রপ্রাক্ষণ (চতুর্থ বা অনুব্রাক্ষণ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামলশ্রমী-  
সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯২)।
- ১২২। ঐতরেয়প্রাক্ষণ—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্য-সহিত (*Bibliotheca  
Indica*, New Series, No. 878)—পণ্ডিত সত্যব্রত  
সামলশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯৬)।
- ১২৩। ঐতরেয়প্রাক্ষণ (বঙ্গানুবাদ)—পণ্ডিত রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী-অনুদিত  
(বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, কলিকাতা)।
- ১২৪। উপাধ্যায়, পণ্ডিত বলদেব : 'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ' (চৌখাষা  
সংস্কৃত লিপি)।
- ১২৫। গঙ্গোপাধ্যায়, অধ্যাপক অর্জুনাচরণ : 'রাগ-রাগিণীর নাম-  
রহস্ত' (—'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা', প্রকাশক—আর. বি.  
দাস এণ্ড কোং, কলিকাতা; ১১শ বর্ষ, ১৩৪১; বৈশাখ-চৈত্র)।

- ১২৬। গ্যাড্‌জিল : 'সিদ্ধান্তকৌমুদী' (বোম্বাই, ১৯০৪)।
- ১২৭। 'গোপবন্ধুজ্ঞানম্'—পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত  
(প্রথম সংস্করণ, কলিকাতা, ইং ১৮৯১)।
- ১২৮। গোম্বাষী, ক্ষেত্রমোহন : 'সঙ্গীতসার' (কলিকাতা, ১২৮৬ সাল)।
- ১২৯। ঘোষ, পণ্ডিত রাজেন্দ্রনাথ : 'অষ্টমতসিক্তি', ১ম খণ্ড (কলিকাতা)।
- ২০০। চট্টোপাধ্যায়, রামানন্দ : 'বৃহত্তর ভাষ্যত' (—'প্রবাসী'-পত্রিকা,  
১৩৩২ সাল, ১ম সংখ্যা)।
- ২০১। চট্টোপাধ্যায়, বসন্তকুমার : 'বৈদিক ভাষায় স্বরের সুর'  
(—'সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকা', ৩য়-৪র্থ সংখ্যা, ১৩৩২ সাল)।
- ২০২। চন্দ, রাম বাহাদুর রমা প্রসাদ : 'মূর্তি ও মন্দির' (১৯২৪)।
- ২০৩। 'ছান্দোগ্য উপনিষৎ'—(ক) দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ-অনুদিত  
(কলিকাতা)।  
(খ) ঐ, বহুমতী সাহিত্য-মন্দির সংস্করণ (কলিকাতা)।  
(গ) ঐ, ডাঃ স্তার গঙ্গানাথ ঝাঁকটুক ইংরেজীতে অনুদিত  
(Poona, Oriental Book Agency, 1942)।
- ২০৪। ঠাকুর, স্তার সৌরীন্দ্রমোহন :  
(ক) 'সঙ্গীতসার' (কলিকাতা)।  
(খ) 'যন্ত্রকোষ' (কলিকাতা)।
- ২০৫। ত্রিবেদী, রামেন্দ্রচন্দ্র : 'যজ্ঞকথা' (—বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ  
সংস্করণ, কলিকাতা)।
- ২০৬। 'তৈত্তিরিয়ার উপনিষৎ'—পণ্ডিত দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ  
অনুদিত (কলিকাতা)।
- ২০৭। দত্ত, রমেশচন্দ্র : 'ঋগ্বেদসংহিতা' (২য় সংস্করণ, কলিকাতা, ১৯০৯)।
- ২০৮। দত্তিল : 'দত্তিলম্' (ত্রিবাঙ্গম সং, ১৯৩০)।
- ২০৯। 'দৈবভক্তজ্ঞানম্' (বা বড়-বিংশভাঙ্গম্)—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্য-  
সহিতম্, পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত,  
(কলিকাতা, ১৮৮১)।
- ২১০। 'নন্দিকেশ্বর : (ক) 'অভিনয়দর্পণ'—পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-  
অনুদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা, ১৩৪০ সাল)।

- (খ) ঐ, ইংরেজী সংস্করণ—ডাঃ মনোমোহন ঘোষ-অনূদিত ও  
সংপাদিত ( *Calcutta Sanskrit Series*, Calcutta ) ।
- ২১১। নারদ : (ক) 'নারদীশিকা'—ভট্টশোভাকব-রচিত টীকা সহিত  
( কানী সং, ১৮২৩ ) ।
- (খ) ঐ, পণ্ডিত সত্যব্রত সামপ্রদী-সংপাদিত, (কলিকাতা, ১৮২০) ।
- ২১২। নারদ : 'সঙ্গীতমকরন',—পণ্ডিত মঙ্গল রামকৃষ্ণ তেলাঙ-সংপাদিত  
( বরোদা সং, ১২২০ ) ।
- ২১৩। নারদ : 'চন্দ্রাবিশিষ্টরূপনিরূপণম্' ( আর্ষভূষণ প্রেস, ১৮৩৬ ) ।
- ২১৪। নারদ : 'পঞ্চমসারসংহিতা' ( —এসিয়াটিক সোসাইটি অব বেঙ্গল,  
পুঁথি, নং ৫০৪০ ) ।
- ২১৫। 'পঞ্চবিশিষ্টপ্রাঙ্গণ'—( কলিকাতা, ১৮৬২-৭৪ ) ।
- ২১৬। প্রজ্ঞানানন্দ, স্বামী : (ক) 'রাগ ও রূপ' (কলিকাতা, ১৩৫৫ সাল) ।
- (খ) সঙ্গীতের বিচিত্র প্রবন্ধ—( 'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা',  
[ ইং ১২৩৭—৫২ ] ; মেসার্স আর বি. দাস কোং প্রকাশিত  
মাসিক পত্রিকা ) ।
- ২১৭। প্রতিমা দেবী : 'নৃত্য' ( বিশ্বভারতী সংস্করণ ) ।
- ২১৮। পালিত, হরিন্দাস : 'আত্মের গভীর' ( ১৩১২ সাল ) ।
- ২১৯। পার্শ্বদেব : 'সঙ্গীতসময়সার' ( ত্রিবাঙ্গম সংস্করণ, ১২২৫ ) ।
- ২২০। পুন্সারি : (ক) 'সামপ্রাতিশাখা 'পুন্সনৃত্য' ( অজ্ঞাতশত্রু-প্রণীত  
টীকা-সমেত, চৌখায়া সংস্কৃত সং, ১২২২ ) ।
- (খ) ঐ, সামগাচার্য সত্যব্রত সামপ্রদী-সংপাদিত ( কলিকাতা,  
১৮২০ ) ।
- ২২১। 'বংশপ্রাঙ্গণম্' ( বঙ্গাহ্বানসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামপ্রদী-সংপাদিত  
( কলিকাতা, সংবৎ ১২৪২ ) ।
- ২২২। বসু, মিশ্রলকুমার : 'কণারকের বিবরণ' ( ১৩৩৩ সাল ) ।
- ২২৩। বাগ্‌চি, ডাঃ প্রবোধচন্দ্র : 'ভারত ও মধ্যএশিয়া' ( ১২৩৬ ) ।
- ২২৪। 'বান্ধুপুরাণ'—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত ( বঙ্গবাসী  
সংস্করণ, কলিকাতা, ১৩১৭ সাল ) ।
- (খ) ঐ, আনন্দাঙ্গম সংস্করণ, বোম্বাই ।
- ২২৫। বাজীকি, মহর্ষি : 'রামায়ণ'—বাহুদেব লক্ষণ শাস্ত্রী পানিসীকর-  
সংপাদিত, ( বোম্বাই ১২০২ ) ।



- ২২৬। বিবেকানন্দ, স্বামী : 'প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য' (উল্লেখন সং)।
- ২২৭। 'বিক্রমমৌক্তিকপুর্নাম'—বেকটেশ্বর প্রেস সং, (বোম্বাই, ইং ১৯১১)।
- ২২৮। 'বৃহদারণ্যক উপনিষৎ'—(ক) পণ্ডিত দুর্গাচরণ সংখ্য-বেদান্তভার্তি  
অনুদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা)।  
(খ) এ, ইংরেজী অনুবাদ, স্বামী মাধবানন্দ-অনুদিত (অষ্টমত  
আশ্রম, ১৯৪১)।
- ২২৯। 'বৃহদ্রস্ম পুর্নাম'—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত (বঙ্গবাসী  
সংস্করণ)  
(খ) এ, পুণা সংস্করণ।
- ২৩০। বেদানন্দ, স্বামী : 'ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ' ('বিশ্ববাণী'  
পত্রিকা, 'অভেদানন্দ-স্মৃতিসংখ্যা', আশ্বিন, ১৩৫৬ সাল)।
- ২৩১। 'ভক্তিরত্নাকর'—গৌড়ীয় মিশন সংস্করণ (কলিকাতা)।
- ২৩২। ভরত : (ক) 'নাট্যশাস্ত্র'—কালী সংস্কৃত সিরিজ, নং ৬  
(ইং ১৯২২)।  
(খ) এ, কাব্যমালা সংস্করণ, নং ৪২, (বোম্বাই ১৮৯৪)।  
(গ) এ, অভিনবগুপ্ত-কৃত টীকা সহিত (বরোদা ওরিয়েন্টল  
সিরিজ, ১ম-২য় ভাগ, বরোদা)।
- ২৩৩। ভাতখণ্ডে, পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ : 'শ্রীমদ্ভক্তাসঙ্গীতম্' (ইং ১৯৩৪)।
- ২৩৪। মতঙ্গ : 'বৃহদেী'—মদল রামকৃষ্ণ তেলাঙ-সংপাদিত, (ত্রিবাঙ্গম্  
সংস্করণ, ১৯২৮)।
- ২৩৫। 'মার্কণ্ডেয়পুর্নাম'—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত  
(কলিকাতা, বঙ্গবাসী সং)।  
(খ) এ, পুণা সংস্করণ।  
(গ) এ, মহেশচন্দ্র পাল-সংকলিত (কলিকাতা, ১৮১২ শকাব্দ)।
- ২৩৬। মিশ্র, পণ্ডিত দামোদর : 'সঙ্গীতদর্পণ' (কলিকাতা)।
- ২৩৭। 'মৈত্রয়ুজম্'—অধ্যাপক কালীনাথ বাপু-পাঠক সংপাদিত (পুণা সং)।
- ২৩৮। 'মজ্জিমসংগীত'—আপস্তম্ব মুনি-রচিত (বঙ্গানুবাদসহ)—  
সামগাঁচাঁই সত্যব্রত-সামপ্রদায়-সংপাদিত (কলিকাতা, সংবৎ  
১৯৪৮)।
- ২৩৯। রাজা রঘুনাথ : 'সঙ্গীতহুধা' (মিউজিক একাডেমী, মাদ্রাজ,  
১৯৪০)।

- ২৪০। রায়, ডাঃ নীহাররঞ্জন : 'বাকানীর ইতিহাস' (২য় সংস্করণ, কলিকাতা ১৩৫৮ সাল)।
- ২৪১। রায়চৌধুরী, বীরেন্দ্রকিশোর : 'হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তানসেনের স্থান' (কলিকাতা, ১৩৪৬ সাল)।
- ২৪২। শার্ঙ্গদেব : (ক) 'সঙ্গীতরত্নাকর', কালিনাথের টীকাযুক্ত, (আনন্দাশ্রম প্রেস সং, ১৮১৮), ১ম ও ২য় ভাগ।  
 (খ) ঐ, সিংহভূপাল ও কালিনাথের টীকাযুক্ত (আডেন্ডার সং, মাদ্রাজ)।  
 (গ) ঐ, সিংহভূপালের টীকাযুক্ত, পণ্ডিত কালীঘর বেদান্তবাগীশ-সংপাদিত, স্বরাধ্যায় মাত্র (কলিকাতা)।
- ২৪৩। 'শিক্ষাসংগ্রহঃ'—(কালী, সংস্কৃত সিরিজ, ইং ১৮২৩)।
- ২৪৪। 'শুক্লযজুর্বেদকাণ্ডসংহিতা'—পণ্ডিত মাধব শাস্ত্রী-সংপাদিত (চৌখামা সংস্কৃত সিরিজ, কালী, সংবৎ ১২৬৫)।
- ২৪৫। 'শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যম্'—মহর্ষি কাত্যায়ন-প্রণীত ও উবট-কৃত ভাষ্যসহিত—পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮২৩)।
- ২৪৬। 'সঙ্গীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা' (আর বি. দাস এণ্ড সন্স, ৮-সি, লাল বাজার ষ্ট্রীট, কলিকাতা)।
- ২৪৭। 'সামবিশদানুব্রাজণ' (বদ্ধাহবাদসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামপ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ইং ১৮৬৫)।
- ২৪৮। 'সামসূচী'—পণ্ডিত সত্যব্রত সামপ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা)।
- ২৪৯। সামপ্রমী, পণ্ডিত সত্যব্রত : 'সামবেদসংহিতা', (কলিকাতা)।
- ২৫০। সেন, রাধামোহন : 'সঙ্গীততরঙ্গ' (কলিকাতা)।
- ২৫১। সোমনাথ : (ক) 'রাগবিবোধ' (আডেন্ডার সং, ইং ১২৪৫)।  
 (খ) ঐ, (লাহোর সংস্করণ)।  
 (গ) ঐ, (ইংরেজী সংস্করণ)—এম. এস. রায়-দ্বারা আয়ার-অনুদিত (ত্রিবাঙ্গুর বিশ্ববিদ্যালয় সংস্করণ)।
- ২৫২। 'হরিকণ্ঠ' (মহাভারত)—পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন (বঙ্গবাসী সংস্করণ, কলিকাতা)।



# শাকসুচী

অকমেশ, ২২	ইমন ( রাগ ) ২৫৮, ২৫৯
অন্নভট্ট, পণ্ডিত, ১১৮	ইলিঙ, রবার্ট, ২৬০
অপঘাতলিকা, ১৪৮, ২৫৬	উইন্টারনিজ, ডাঃ, ৭৬, ১০৪, ১২২,
অভিনবগুপ্ত, ২৫৪, ২৮২	১২৫, ১৪৯, ২১২
অভেদানন্দ, স্বামী, ৭, ১১, ২৭, ৪২,	উইলার্ট, ৩৮
৬৪, ৮২, ২৬৩	উত্তরা ( গ্রন্থ ), ৮৬, ৯০
অমরেশ, আচার্য, ২০৩, ২০৪	উত্তরার্চিক, ২০, ২১, ১২৪, ১২৫, ১২৬,
অরণ্যোগ্যগান, ৮৪, ১২৩, ১২৪, ১২৫,	১২৭, ১২৮, ১২৯
১২৬, ১২৭, ১৪৫, ২১৭,	উড্, অধ্যাপক, ১৮৬
অরবিন্দ, টি. জি, ২৬১	উদ্গাভী, ১৪৯
অলাবু, ১৪৮	উদ্গান, ২৩, ১০৪, ১১১, ১১৩, ১১৪,
অহোবল, পণ্ডিত, ১৪০	উদ্গীথ, ১০৪, ১০৫, ১০৯
আয়েয়কাণ্ড, ২২	উদ্গীথগান, ২৪
আঘাতী, ২৫৭	উপমহু, ১৭০
আচার্য, পি. কে, ১৭২, ১৮০	উপাধ্যায়, পণ্ডিত বলদেব, ৮১
আর্চিক, ২০	উবট, ১৩৬, ১৩৭, ১৩৮, ১৩৯, ১৪০,
আজ্যদোহম্-সাম, ২৮৬, ২৮৭, ২৮৯	১৪১, ১৪২, ১৫৪, ১৫৫, ১৬৬
আপস্তম্ব, ঋষি, ২৪৮, ২৪৯, ২৫৭	উলি, স্মার লিওনার্ড, ২৩
আপ্তে, ভি. এম, ১৫২	উহগান, ২০, ২১, ১২৪, ১৪২, ১৪৪
আয়াকার, এম. এ. ডোরি-স্বামী, ৮২	উহগান, ২০, ১২৪ ১৪২, ১৪৪
আয়ার, এম্ এন্. রাম-স্বামী, ২২০	উর, ২
আলবেকগী, ১৮৫	ঋষি মণ্ডুক, ১২৭, ২০২, ২৮৩
আলিম্পন্-দি-ফ্রিজিয়ান, ৩৫	একতন্ত্রী-বীণা ২৫৯
আলেকজান্ডার, ২৭	এল্‌হে, বিশপ, ৩৭
আবুল ফজল, ২৬৯	ঐন্দ্রকাণ্ড, ২২
ইবন্-মুরিজ, ৫৩	ওকাবুরা, কাকাহ, ৬০, ৬৯, ৭০, ১০৩,

ওকেনুহেম, জোহানে, ৩৮

ওডিংটন, ওয়াটার, ৩৭

ওদগাঙ্গান, ২৬

ওকেনবার্গ অধ্যাপক, ২২ ১০২, ১২৭,  
১২৯, ১৪২

ওরে, ২৬৫

ওদব্রজী, ১২১, ১২২, ১৪৩

ওদুঘরী ( বীণা ), ১৫০

ককরি, ১৪৮ ১৫১, ১৫২, ২৫৬ ২৫৭

কক্স, রিডলার্স, পণ্ডিতব্র, ১৫৪

কপিশা, ২৯

করতাল, ১৫

কল্ল, এল ভি, ২, ১১

কবি. মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ, ২৫৪,  
২৫৫,

কক্স, ২১৫, ৩১৫, ৩১৬

কার্ট সাচ'স ৩২, ৩৩, ৩৬ ৫৭, ৫৮,  
৫৯, ৬৫, ৬৯, ৭০, ৭২, ৭৫, ২৭২

কাণ্ডবীণা, ১৪৮, ২৫৬

কাত্যায়ন. ১১৮, ১২১, ১৫৪, ১৫৫  
১৫৮, ১৮৫, ১৮৬ ২৬৬, ২৬৭

কাত্যায়নী-বীণা ১৪৮, ২৫৭, ২৬৬, ২৬৭

কানিংহাম, জেনারেল ২২

কাসোজ, ২৩

কালভোকোরেলী, ৪৩, ৪৪, ৪৫, ৪৭,

কালগু, ডাঃ, ৮৩, ৮৪, ১২৪, ১২৭,

১২৮, ১২৯, ১৩০, ১৪৩, ১৪৪, ১৪৮

কালিদাস, কবি, ২২৪

কালিনাথ, ১৬৯, ১৮৭, ২১০, ২২৯

কার্লেটন, ১৮

কান্তগী ( কচ্ছপী )-বীণা, ১৪৮

কার্সি, কাউন্ট গিয়াকামো, ৪১

কিথ, ডাঃ এ. বি., ৭৮, ৮৮, ৯৬,  
১০২, ১১৫, ১৪৭, ১৪৮, ১৮৩,

কিথারা, ২৬০, ২৬২, ২৬৩

কিশ, ২

কুচার ( বাকুচী ), ৩০

কুমার-স্বামী, ডাঃ আনন্দ, ১৭০, ১৭৩,  
১৭৬, ১৭৮, ১৮০, ১৮১, ২৭৯,  
২৮১

কুচার ( বাকুচী ), ৩০

কুয়ান্ন, ২৬৪

কৃষ্ণাচার্য, হলুগুর, ২৭২

কৃষ্ণাচার্যরিয়র, ডাঃ এম., ১৮৪, ২৫৩  
৩১০, ৩১৬,

কোণারক, ২৬৮, ২৬৯

কোহল, ২২৪

কোটিল্য, ১৭

ক্যাভ্যালিবে, এমিলিও-ডিল, ৩৯

ক্রোয়েট, এক. জে., ৩৬, ৩৮, ২৬১

খাণ্ডোকিন, ৪৭

গঙ্গোপাধ্যায়, অধ্যাপক অর্জুনকুমার,

২৫, ২৬, ২১৬, ২২৫, ২২৬, ২২৮,

৩০২, ৩০৩, ৩০৫

গণগীতি, ১৪৫

গবমানয়শত্র, ১১৫

গঙ্গীরা, ১৫১

গঙ্গাপিন্, ১৩

গাজবীণা, ২৫২	ঘোষ, রাজেন্দ্রনাথ, ৮২
গাথা, ১৫২	চক্রবর্তী, নরহরি, ২১৩
গাঙ্গুর্ষ, ২৬০, ১৩১	চট্টোপাধ্যায়, স্বামীনন্দ, ৬৪
গার্নেট, লুই এম. জে, ৫০	চট্টোপাধ্যায়, বলন্তকুমার, ২৮৬
গার্ডনার, ১৭৮	চন্দ, বায়বাহাদুর রমাপ্রসাদ, ৩, ১৭১,
গুইডো, ৪১	১৮০, ১৮১
গুডিক পণ্ডিত, ৫২	চন্দা, ২২
গোপালয়জ্ঞ, গার্গা, ১৬৩, ১৬৫, ১৬৬,	চিদ্রাবীণা, ৪২, ১৫০, ২৫২, ২৫২,
১৬৭, ১৬৮	২৬০, ২৬১
গোল্ডষ্ট্রুকার, অধ্যাপক, ১১৭ ১৩৬,	চ্যাপেল, ৩৫
১৮৩, ১৮৫	চন্দ (গ্রাহ), ৮৬, ৯০
গোদামী, ক্ষেত্রমোহন, ১৩	জয়ন্ত-স্বামী, ২৬৭
গ্যাভ, ২	জয়ানিতা, ১৮৫
গ্রাম, ২১৭, ২১৮, ২১৯, ২২৬, ২২৭	জিথার, ২৬০
„ ষড়্জ. ২১৭, ২১৮, ২১৯, ২২৬,	জিনগুপ্ত, ২২
২২৭, ২২৮, ৩১০	জিমার, অধ্যাপক, ১৭২
„ মধ্যম ২১৭, ২১৮, ২১৯, ২২৬ ২২৭	জিয়ামশিদ (জেমশিদ), ৪৮
„ গান্ধার. ২১৭, ২১৮, ২২০, ২২১,	জৈমিনি, ৮৪
২২২, ২২৩, ২২৪, ২২৫ ২২৬ ২২৭,	জোল, স্ত্রার উইলিয়াম, ৪৮
৩১০, ৩১১	জ্যাজ্ (সঙ্গীত), ১৪
গ্রামরাগ, ২১৫, ২১৬	ঝা, মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ, ৮, ৯,
গ্রামেগেরগান, ৮৪ ৯০, ১২৩, ১২৪,	১১, ১৫০,
১২৬, ১২৭, ১৩৪, ১৪৫, ২১৭	ঝুকর বা চন্দ্রদড়ো, ১১
গ্রাইনজার, কার্ল, ২৬০, ২৬১, ২৬২, ২৬৮	টলেমী, ২৫
ঘোষ, অজিত. ১৭৭	ঠাকুর, নরহরি চক্রবর্তী, ২২, ২২৩
ঘোষ ভাঃ ষটকৃষ্ণ, ১, ৮, ৯, ১১, ১৩৬,	ঠাকুর, স্ত্রার এস. এম. ৩৭, ৪০, ৪৮,
১৮৪	৪৯, ৬৮, ৭২, ৭৫, ১৩২, ২৬৩,
ঘোষ, ভাঃ মনোমোহন, ১১৭, ১১৮,	২৬৪, ২৬৯
১১৯, ১২০	ঠাট, ৫৫

ভয়সন, পল, ১০২	নট, ১৭
ভান্ডান, সেট, ৩৬	নটরাজ, ১৮, ১৭০, ১৭১, ১৭২, ১৭৩, ১৭৪, ১৭৬, ১৭৭, ১৮১, ১৮২
ভানিয়েল, আলেন, ৫৪, ৬৬, ৩২০	নটী, ১৭
ভাফে, জুইলা ডে, ক্যাপ্টেন, ২৬৩, ২৬৫	নর্তক ( নটমূর্তি—মহেশ্বোদড়ো ), ১২, ১৮, ১২
ভান-উন-দান, অধ্যাপক, ৬৭	নর্তকী ( মহেশ্বোদড়ো ), ১৩, ১৬, ১৭, ১৮
ভানপুয়া, ২৫৮	নন্দিকেশ্বর, ১৭০, ১৮১, ১৮২, ২৭২
ভায়বুভেয়স, ৩৫	নন্দিকেশ্বরসংহিতা, ২৭২
ভিলক, বালগদাধর, ৭৬, ৭৭, ৮৮	নাগ, ডা: কালিদাস, ৬০, ৩০১
ভুয়ু, ৩১৫	নাগেশ, পণ্ডিত, ১৮৫
ভেলাঙ, মকেশ রামকৃষ্ণ, ৩০২, ৩১০	নাগোজীভট্ট, ১৭০
ভ্যাগীশানন্দ, স্বামী, ২৬	নাদ, ১৩৮, ১৮৮
ত্রিতন্ত্রীবীণা, ২৫৮, ২৫৯	নারদ, ২৩, ১৩২, ১৩৩, ১৪০, ১৪৬, ১৬২, ২০৭, ২০৮, ২১০, ২১২, ২১৪, ২১৫, ২১৭, ২১৮, ২১৯, ২২০, ২২৪, ২২৫, ২৩১, ২৩২, ২৩৩, ২৩৭, ২৩৮, ২৫০, ২৫১, ২৫২, ২৫৫, ২৭৩, ২৯০, ২৯১, ৩০৭, ৩০৮, ৩০৯, ৩১০, ৩১১, ৩১২-৩:২, ৩২০, ৩২১-৩২৮
ত্রিবেদী, ডি এস, ২, ১১	নারায়ণ ( ভাস্কর ), ১১৮
দত্ত, ডা: ভূপেন্দ্রনাথ, ৪	নৃত্য, ১০৭, ১১২, ১১৬, ১৫০, ১৫১, ১৫২, ১৫৩, ১৭৩, ১৭৫
দস্তিল, ২১৮, ২১৯, ২২০, ২২৮, ৩:০, ৩১১	নৃত্য, তাণ্ডব, ১৭৩, ১৭৪, ১৭৫, নেরি, ফিলিপ-ডি, ৩২
দামোদর, পণ্ডিত, ২২২	পতঞ্জলি, ঋষি, ১৭, ২৫, ৯১, ১৮৫, ১৮৬
দারবী, ২৫২	
দাসগুপ্ত, ডা: এস. এন, ৮২, ১৮৬	
দীক্ষিত, রাঘবাহাঙ্গর, ৩, ৪, ১৫, ১৭, ৭৭	
দুর্গাচাঁদ, ১১৮, ১২১	
দুন্দুভি, ২৫৭, ২৬৭	
দেবদানবিন্দু, ১৫২	
দ্রাবিড়, ২, ১০	
ধর্ম্ম, ১৩	
ধর্ম্মগুপ্ত, ২২	
নকুলবীণা, ২৫২	

পপ্পে, এইচ. এ., ২৫৮, ২৬৩  
 পরিব্র, ১১৮, ১১৯  
 পবনাগকাণ্ড, ২২  
 পার্জিটার, ২২  
 পাঠক, অধ্যাপক কানীনাথ বাপু, ২২১,  
 ২২২, ২২৩  
 পাণিনি, ৮৮, ১২০, ১৩৭, ১৪২, ১৮৩,  
 ১৮৪, ১৮৬  
 পাতঞ্জলতন্ত্র, ১৮৫  
 পারি, ডাঃ সি. এইচ., এইচ., ৫৩  
 পালিত, হরিদাস, ১৫১  
 পাশকোভিচ, ৪৭  
 পার্শ্বদেব, ২২৯  
 পার্শ্বদ, ১১৮, ১১৯, ১২০,  
 পার্সিট্রাউন, ১৭৮  
 পিগট ষ্টুয়ার্ট, ৬, ৭, ১২, ১৪, ১৬, ১৮  
 পিচ্ছোরা ( পিচ্ছোলা ), ১৪৮, ২৫৬  
 পিনি, ২৫  
 পীথাগোরাস, ৩৫, ৪২, ৫১, ২৬১, ২৭১  
 পুরুষপুর ( পেশোয়ার ), ৩০  
 পুলিন্দ, ২৫  
 পুশলকর, ডাঃ, ৫, ৬, ১৬, ১৮, ২২,  
 ১৫  
 পুন্সি, ১৪৫  
 পুন্সি, ১২৫, ১৩৪, ১৪৩, ২১৪, ২৬৬  
 পেরি, ৩৮  
 প্যালেক্ট্রিন, ৩৮  
 প্রকৃতিদ্বয়, ১৩২, ১৩৪  
 প্রগাধা, ১২৪

প্রজ্ঞানানন্দ, স্বামী, ২২, ৫৪, ৫৫, ১৬৪,  
 ১২৪, ২৬৩  
 প্রতিমা দেবী, ১৭৫  
 প্রত্যাশ্বর, ১০৫  
 প্রেস, জোহান, ডি, ৩৮  
 পুজিলাসি, জিন, ২৮৩, ২৮৪, ২৮৫  
 কর্ণসেট, জন. অব., ৩৭  
 ফাঙ্কসন, জেমস, ১৭৮  
 ফার্মার, ডাঃ, ৫০, ৫১, ৫৩, ৫৫, ৫৬,  
 ৫৭, ৫৮, ২৭১  
 কিনোট, অধ্যাপক, ২৮৪  
 ফেটিস, এফ. জে., ১৩  
 ফ্রেজার, ডাঃ, ১১৫  
 ফ্রেড্‌ল্যাণ্ডার, অধ্যাপক, ১১৫  
 বডুয়া, ডাঃ বেগীমাধব, ২৩, ১৮০  
 বন্দ্যোপাধ্যায়, রাখালদাস, ৩, ১৬৪,  
 বহিষ্যমাণ ( স্তোত্র ), ১০৬  
 বাক, জোহান সেবাষ্টিয়ান, ৩৯  
 বাক, পার্সি সি, ২৬১  
 বাগ্‌চি, ডাঃ প্রবোধচন্দ্র, ২২, ৩০, ৩১,  
 ৩২, ৫২, ৬৩, ২২৫, ২২৬, ২২৭,  
 ২২৮, ২২৯, ৩০০, ৩০২, ৩০৩,  
 ৩০৪  
 বাজ, স্ত্রাব ওয়ালিস, ৬২  
 বায়ুপুরাণ, ২২৬, ২২৭, ২২৮  
 বার্বেট, ডাঃ, ৪৩  
 বার্বেল, অধ্যাপক এ. সি., ২০, ১১৭,  
 ১২৬, ১৩২, ১৩৩, ১৩৪  
 বালকক, পণ্ডিত, ১২৮, ১২৯



বাঈ ( ঈশ ), ১২, ৩৫, ১৫১,	ভর্জহরি, ১৮৫
বিকৃতিধর, ১৩৪	ভরত, ১২৩, ২১৫, ২১৬, ২১৮, ২১৯,
বিজ্ঞানভূষণ, অমূল্যচরণ, ১৮০	২২৭, ২৩১, ২২০, ৩১৩, ৩১৪,
বিবেকানন্দ, স্বামী, ৬, ১১, ২৬৩	৩১৫, ৩১৬, ৩১৭
বিশ্বকীর্তী, ২৫২	ভরতচাঁদ, ২৭৩
বিশ্বমিত্র, পণ্ডিত, ১৩৭	ভাগ্যবকর, আর. জি, ১১১, ১৮৫,
বীণা, ১২, ১৫, ৫৮, ১৪৮, ১৪৯, ১৫০,	২২৬
১৫৩, ২২৪, ২৫২, ২৫৩, ২৫৬,	ভাতখণ্ডে, পণ্ডিত বিষ্ণুনাথায়ণ, ২১৬
২৫৭, ২৬১, ২৬৪, ২৬৭, ২৬৮	ভূমিহুন্ডি, ২৫৭
২৬৯, ২৭৩	মজুমদার, ডাঃ রমেশচন্দ্র, ২, ৬
বুকে, ডাঃ, ৬১, ৬২, ৬৩	মণ্ডুক, ঋষি, ২৭৪
বেক, এইচ সি, ১০	মতঙ্গ, ২১, ২৩, ২৭, ৩২, ১৮৮, ২০৮,
বেকটরমণায়, এন, ৮২	২১০, ২১৬, ২১৬, ২১৮, ২২০,
বেকটেশ্বর, এস ডি, ১৫৩	৩১৪, ৩১৫
বেটোভেন, ৩২	মল্লিনাথ, ২২২, ২২৩, ২২৪, ২২৫
বেণু, ৩৫, ৩৬, ১৫১, ১৫৫, ২৬৮	মশক, ঋষি, ১২৮
বেদসাম, ২০, ২১	মহাদেবন, ডাঃ টি. এস, ৮২
বেনফি, ডাঃ, ১৮৪	মহাব্রতযজ্ঞ, ১০২, ১১৫, ১৪৭, ২৫৭
বেয়গান, ১২৪	মহাদিবাকীর্ত্য-সাম, ১১৫
বেহালা, ১৩, ৭৪, ২৭২	মহেশ্বোদড়ো, ২, ৩, ৪, ৫, ৬, ১১, ১২,
বুলার, ডাঃ, ৭৭	১৫, ১৬, ১৭, ২৮, ১৮২
বৃহদসাম, ৮৩, ১১৫	মার্কণ্ডেয়পুরাণ, ২১
বৃহদেবতা, ১৮৩	মাধবাচার্য, ৮১, ১১২, ১২১
ব্যাড়ি (ব্যালি), ১৪২, ১৫৬, ১৮৪	মাহুসীবীণা, ২৫৬
ব্রম্ফিল্ড, অধ্যাপক, ১২২	মার্চেটাস, ৩৭
ভক্তিরত্নাকর, ২২০, ২২৩	মার্শাল, স্ত্রাব জন, ২, ৩, ৫, ১৬, ৭৭
ভট্টশোভাকর, ১৪৬, ২০২, ২১৫, ২২১,	মিজ, শ্রীমতী মীরা, ২৫৩, ২৬৪
২৪১	মিজ, রাজেন্দ্রলাল, ২৬৫, ২৬৬, ২৬৭,
ভট্টাচার্য, বিনয়তোষ, ১৭৮	২৬৮

মিষ্ট, হৃদয়ন্ত, ২৪৮, ২৪৯, ২৫৭

ম্যাক্‌ডোনেল, অধ্যাপক ১৭৮, ২৮৩

ম্যাকে, ডাঃ আর্নেস্ট, ৩, ২৮

ম্যালকম, স্যার জন, ৪৯

মিহিরচাঁদ, ২৮

মুখোপাধ্যায়, প্রভাতকুমার, ৬০

মুখোপাধ্যায়, ডাঃ রাধাকৃষ্ণ, ৪, ১০,

১৮, ১৯, ২৮, ৮৮, ২৭০

মুজা, ২৭৬, ২৭৯, ২৮০, ২৮১, ২৮২,

২৮৩, ২৮৪, ২৮৫

মুছনা, ২২১, ২২২, ২২৩, ২২৪, ২২৫,

২৩৪, ২৩৫

মুরিস, জন. ডি, ৩৭

মেষদূত, ২২১, ২২২

মেনাওয়ার, রাজা, ৫২

মেলোজ্কা-দা-ফোর্গি, ২৬৮

মোকাম, ৫৩, ৫৫, ৫৬, ৫৭

মোজার্ট, ৩৯

মোকমুলর, পণ্ডিত, ৭৬, ১১৮, ১১৯

১৩৬, ১৩৭, ১৪২, ১৫২, ১৮৬

মতি, মদানন্দ, ১০১, ১১৮, ১১৯,

১২০, ১২১

মাজ্জবকা, ১৫৮, ১৬৪, ১৮৮, ১৮৯,

১৯০, ১৯৩, ১৯৪, ১৯৬, ১৯৯,

২৩৭

মাস্ক, ২৪, ৮৮, ৯৫, ১১৮, ১৮৪, ১৮৬

মোনিগান, ১২৩

মোনিগ্রাহ, ৮৬, ৯০, ৯১, ১২৩

মদাচার্জ, কে, ১৬৭

মথ, অধ্যাপক, ১৩২

মথন্তরসায়, ৯৩, ১১৫, ১২৯, ১৮৪

মবীজনাথ, কবিশঙ্কর, ১৭৪, ২০০

মাও, গোপীনাথ, ১৭৮

মাগ-কৈলিক, ২১৫, ২১৬

মাগ-ভৈরব, ৭১

মাঘবন, ডাঃ, ২৭৯, ৩০৯, ৩১০, ৩১৯

মাণাকুন্ত ( কুন্তকর্ণ ), ২৫৫

মাধাক্ষকন, স্যার সর্বপল্লী, ৬০, ৭৭, ৮২,

১০২, ১০৩

মায়চৌধুরী, ডাঃ, ২২, ২৩, ২৪, ২৫

কুমারী, ভালালুদীন, ৫০

মেরবেক, ২৬৪, ২৬৫

মোবোধম, ৩৪, ৩৫, ৩৬

লক্ষণ-স্বরূপ, ডাঃ, ৩, ৪, ৫, ১১, ১৬,

২৪, ১২০, ১২১

লাইবিচ, পণ্ডিত, ১৮৩

লাসাস, ওলগাণ্ডো, ৩৮

লাহা, ডাঃ নরেন্দ্রনাথ, ৩, ১৬, ১৮

লাহা, ডাঃ বিমলাচরণ, ১৮৪

ল্যাডার্স, ১৮৩

ল্যাণ্ডউন, অধ্যাপক, ২, ৩

লেভি, সিলভিয়া, ১৪৭, ২৯৮

বক, ২৩

বার্গেস, ডাঃ, ১১৭

বাণ ( শততন্ত্রীবীণা ), ২৬৬, ২৬৭

বার্ণেট, ডাঃ, ২৬১

বার্তোলোম্মেও বিবরিগি, ২৬৮

বায়দেবগান, ১৫২

বিভি, ১৩৬	দেবী, ১০৭, ১১৭, ১১১
বিপকী ( বীণা ), ১৫০	সঙ্গর ( বীণা ), ২৫৭
বিষ্ণুবল্লভাঙ্গ, ১১৫	সঙ্গার, ১২৭
বোকাগিয়া, ৪১	সরকার, ডা: যদুনাথ, ১
ব্যাগপাইপ, ২৬৫	সরকার, পণ্ডিত দীনেশচন্দ্র, ১৮০
ব্রহ্মা ( সঙ্গীতগুণী ), ২১৭, ১২৮, ৩:৬,	সরস্বতী, জ্ঞানেন্দ্র, ১১৮
৩১৭	সাত্বে। ( বীণা ), ২৬৪
শংকরানন্দ, স্বামী, ৪, ৫	সায়াল, ডা: অমিয়নাথ, ২৫২
শব্দ, ১৫৫	সায়গান, ১৫, ৮৩, ৮৪, ৮৫, ৮৬, ৮৭,
শততন্ত্রীবীণা, ১৪৮, ২৫৭, ২৬৬, ২৬৭	২০, ২২, ২৩, ২৫, ২৬, ২৭, ১০৬,
শবরাচার্য ( শবর-স্বামী ), ২১, ১৩১,	১০৭, ১১০, ১১১, ১১৩, ১১৪,
১৮৬	১১৫, ১২২, ১২৩, ১২৪, ১২৫,
শাকল্য, আচার্য, ৮৮	১২৬, ১২৮, ১৩২, ১৪৬, ১৫২,
শাকদেব, ১০৫, ১৮৭, ১২৭, ২০৭,	১৬১, ১২৭, ২১১, ২৮৩, ২৮৬,
২১০, ২১৬, ২২১, ২২৮, ২৩০,	২৮৭, ২৮৮
২৩১, ২৪৩, ২৮৫, ৩১০, ৩১১,	সামন্ত, ১৩০, ১৫৬
৩১২, ৩১৭	সামভক্তি, ১১১, ২১৪
শাস্ত্রী, পণ্ডিত অশোকনাথ, ২৮২	সামজয়ী, পণ্ডিত সত্যব্রত, ৮১, ৯৬,
শাস্ত্রী, সূর্যকান্ত, ১১৭, ১২২, ১২২	১২১, ১৩৩, ২০২
শাস্ত্রী, ডা: হীরানন্দ, ১৭৭	সামোপাসনা, ১০৮, ১০২, ১১০
শাহানি, দয়াদাম, ৩, ১৬	সায়ণ, আচার্য, ৮৩, ২৫, ২৭, ২৮,
শিবপদসুন্দরম্, এস., ১৭৩	২২, ১১৬, ১২৩, ১২৪ ১৩১,
শুবার্ট, ৪০	২৫৭, ২৬৬, ২৭৭
স্রুতি, ১১০, ২৮২, ২২০, ২২১	সালভেটোর, জোহান, ৪৬
শৌনক, ১২০, ১৩০, ১৩১, ১৩৫, ১৩৬,	সাইমন, অধ্যাপক, ১২৬
১৩৮, ১৪৩, ১৪৪	সিংহভূপাল, ১৮৭, ২১০, ২১৬, ২২৮,
ট্রাঙ্ক, গয়েজ, এ. এইচ. ফল, ২২০,	২২২, ২৩০, ২৩৩, ৩১৭
২৬৩	সেতার, ২৫৭, ২৬০, ২৬২, ২৬৪,
সঙ্গীত, মার্গ ১০৭, ১১০, ১১১, ১৩২	২৭০, ২৭১, ২৭২

সোমনাথ, পণ্ডিত, ২৩৯	১৮, ২৮
সোমচার্য, ১৬৩, ১৬৪	হার্প, ৩৬, ৫০, ৫৮, ২৬৭
সৌভরণস্ভোজ, ৮৬	হারুণ-অল-রসিন্, ৫২
স্বয়ত্ব ( স্বর ), ১৫৯	হাণ্ডেলা জর্জ ফ্রেডারিক, ৩৯
স্তাব্রি ( সার ), ৮৬	হাবেল, ই. বি., ৮০ ৮১, ১৭১, ১৭৩,
স্তোত্রগান, ৮৬, ৮৭, ৯৩	১৭৬
স্তোভ, ৮৫, ৮৭, ১০৭, ১০৮, ১৩০,	হিলহেল্ম, পণ্ডিত, ৬০
১৩১, ১৪৫	হিলব্রাণ্ড. অধ্যাপক, ১১৫, ১২১
স্তোম, ৮৭	হাইটনি, ১২১, ১৬৩, ১৬৪, ১৬৭, ১৬৮
স্বরমণ্ডল, ২১৭,	হয়েন-সাত্, ২৪, ২৬৪
স্বর-সম্বাদ ( melody ), ৯৯	হেরাস্, ফাদার, ৩
স্বরসাম্য ( harmony ), ৯৯	হোমার, ২৬০
হগ্, ডা., ১৩২	হোমেল, ২৮৩
হরপ্পা, ৩, ৬, ১১, ১২, ১৩, ১৬, ১৭,	ফোগী ( বোণা ), ১৫১



# রাগ ও রূপ

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ প্রণীত

‘রাগ ও রূপ’ সম্বন্ধে কয়েকটি পত্রিকার অভিমত :

## 1. THE NATION, Sunday, July 3, 1949 :

“The vital nature of life and music is just the same, observed Rabindranath. Music as an expression of life in its social interaction evolves, develops and marching with life, as it advances and changes with time and environment. The Sanyasi-scholar author of this treatises under review, has kept in view this vital nature of music throughout his researches. In this learned discourse in the history and nature of Indian classical music the author has approached the problem with the thoroughness of a scientist, truthfulness of a historian and the ardour and warmth of an artist.

The history of Indian music the author maintains is inter-woven with the broader history of Indian culture, still music was not merely a form of intellectual or cultural activity of the people, it was in fact, a part and a medium of spiritual endeavour, a form of *Sadhana* to ancient Indians.

Indian music is purely Indian. The flow of Indian music from the prevedic age, Swamiji maintains, is still undisturbed. Foreign influence of Indian Music is but meagre. The mixture of Persian melody with our classical tune during the Mughal age was neither deep nor extensive. Its aphere was limited to the parts of Northern India alone. The East and particularly the South remained absolutely unaffected and maintained the purest classical traditions.

One of the most redeeming feature of this book is its scientific outlook. The Sanyasi-author like a true historian is free from the bigottedness and dogmatism of the classicalists. He does not condemn the post-classical and even modern aspects and trends as ‘diviations’ but hails them as

'developments' and branching out of our national genius in the ever broadening field of music.

The imagery of Raga—Raginis is an unique feature of Indian artistic genius. The book contains a number of rich paintings drawn variously from the Rajput sources and from the mighty brush of artists like Nandafal.

The book we are sure, will prove to be of immense value to advance students of Indian music."

২। সুগান্ধর ( ১৩৫৬ সাল ) : "ইহাতে ভারতীয় সংগীতের ঐতিহাসিক আলোচনা আছে। প্রসংগক্রমে গ্রন্থকার অধিকাংশ প্রামাণ্য সংকৃত গ্রন্থের অনেক অজ্ঞাতপূর্ব বিষয়ের রহস্ত ভেদ করিয়াছেন। পুস্তকের প্রত্যেকটি পাতাই তাঁহার অশেষ পরিশ্রম ও অল্পসম্বন্ধের সাক্ষী। প্রাচীন শাস্ত্রের পরিপ্রেক্ষিতে বাঁহারা ভারতীয় সংগীতের তত্ত্ব উদ্ঘাটন করিতে চান তাঁহাদের পক্ষে এই গ্রন্থ বিশেষ উপকারে আসিবে। অর্ধেকুমার গঙ্গোপাধ্যায়-লিখিত স্থলর ভূমিকা এই গ্রন্থের গৌরব বর্ধন করিয়াছে। ভূমিকায় সংগীতজগৎ অনেক অল্পসম্বন্ধের বস্তুর সম্বান পাইবেন। এই শ্রেণীর পুস্তকের রচয়িতা সংগীতপ্রেমিক তথা ভারতীয় সংস্কৃতির দরদী-মাত্রেয়ই কৃতজ্ঞতা দাবী করিতে পারেন। দুই এক স্থলে গ্রন্থকারের উক্তির সহিত আমরা একমত হইতে পারি নাই। \* \* \* স্বামিজী বহুকাল ধাবৎ সংগীতের উৎপত্তি নিয়া আলোচনা করিতেছেন এবং ঐ বিষয়ে তিনি বাংলার গুণীমহলে সুপরিচিত। তাঁহার স্বার্থহীন প্রচেষ্টার ফলে তাঁহার উক্তিগুলি এদেশের সংগীতজগৎ প্রস্থার সহিতই গ্রহণ করেন। গ্রন্থের বহুস্থানে তিনি বৈজ্ঞানিক সীমাংসার প্রতি আত্মগত্যাও জাবাইয়াছেন। \* \* বাহা হউক এই গ্রন্থের নানা অংশে ও বহু সংখ্যক পরিশিষ্টে এবং বিশেষ করিয়া ভূমিকায় ভারতীয় সংগীতের গবেষকগণ যে যথেষ্ট মালমশলার সম্বান পাইবেন এ'বিষয়ে আমরা নিঃসন্দেহ। পুস্তকের ক্রটি-বিচ্যুতির কথা ভুলিয়া গিয়া সংগীত-রসিকগণকে ইহা বিশেষ মনোযোগের সহিত পাঠ করিতে বলি।"

—শ্রীশুরেশচন্দ্র চক্রবর্তী ( সংগীতশাস্ত্রী )।

৩। দীপালী ( প্রাবণ, ১৩৫৬ ) : "রাগ ও রূপ" ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গি ও মৌলিক চিন্তাধারা নিয়ে রচিত। ঐতিহাসিক গবেষণা ও অল্পসম্বন্ধের

উপর ভিত্তি করে স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ 'রাগ-রাগিনী'-দের বিশ্লেষণ করেছেন ও বৈদিক যুগ থেকে আজ-পর্যন্ত তাদের ক্রমবিকাশের একটি সম্পূর্ণ বিবরণ দেবার চেষ্টা করেছেন বইটিতে।

আমাদের দেশে—বিশেষতঃ সঙ্গীতক্ষেত্রে একদম প্রচেষ্টা এই প্রথম ও সম্পূর্ণরূপে নূতন। বৈদেশিক নিষ্পেষণে কৃত্রিম অবনতির সাথে-সাথে আমরা হোয়ে উঠেছি একান্তভাবে গতানুগতিকপন্থী। কি সামাজিক, কি শিল্প, কি ব্যবহারিক জীবনে এর ব্যতিক্রম বড় একটা দেখা যায় না। যেখানে কোন কিছু নূতন চেষ্টা দেখা যায় বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে তার ভিত্তি হয় নিত্যন্ত ফাঁকা জিনিসের উপর এবং শেষ পর্যন্ত নেহাতই হান্ধা কিছু হোয়ে দাঁড়ায়। আমাদের জানবার আগ্রহ ও অহুসন্ধানের স্পৃহা দিনে দিনে এত কমে এসেছে যে, সাধারণ লোকের তো কথাই নেই, যারা যে বিষয় নিয়ে চর্চা করেন তাঁরাও সে বিষয়ে গভীরভাবে অহুসীলন বা বিশদভাবে জানবার চেষ্টা বড় একটা করেন না। পাশ্চাত্যে এই রকম প্রচেষ্টার নিদর্শন কিন্তু বিরল নয়। আমাদের ঐতিহ্য নিয়েই ওদেশে প্রভূত গবেষণার পরিচয় আমরা শুধু একাধিক বার পাইনি, আমাদের সভ্যতা ও ঐতিহ্যের ইতিহাস আমরা শুধু তাঁদেরই মুখ থেকে। এমন কি সময় সময় তাঁরা "উদোর পিণ্ডি বৃন্দোর ঘাডে" চাপানো সত্ত্বেও তার প্রতিবাদে অক্ষম দেশবাসী আমরা সেটাই মেনে নিয়েছি নীরবে। এ'জগতই স্বামিজীর এই প্রচেষ্টায় সঙ্গীতবিজ্ঞার ভবিষ্যৎ উন্নতি সম্বন্ধে আশাবিত্তা হয়েছি এবং ততোধিক আশাবিত্তা হবো—যদি দেখি যথেষ্ট সমাদর লাভ করেছে এই গ্রন্থ বাঙ্গলার স্ত্রীসমাজে।

ভারতীয় সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্যকে বাঁচিয়ে বা তাকে অবিকৃত রাখবার জন্তই যে কেবল এই ধরনের অহুসন্ধান ও আলোচনা প্রয়োজন তা নয়, তাকে নবরূপে রূপায়িত করতে কিংবা তাকে পরিপুষ্ট করতে হোলেও সর্বাগ্রে প্রয়োজন এইভাবে তার ঐতিহাসিক পর্যালোচনা। কারণ, বিকাশ ও উৎপত্তির তথ্যটি না জানলে কোন বিষয়েরই বখাবণ এবং পরিপূর্ণ জ্ঞান হোতে পারে না; সে' ক্ষেত্রে উন্নতিও সম্ভবপর নয়। অবশ্য এই প্রসঙ্গে একথাও স্বীকার করতে হয় যে, ঠিক-ঠিকভাবে এই সমস্ত প্রাচীন তথ্য আবিষ্কার করা বা তা অবগত হওয়া সম্ভব নয়। বর্তমান অবস্থায় সঙ্গীত সম্বন্ধে বিশেষ করে তা জানা একেবারেই সাধ্যাতীত। সম্ভাব্য কিছু



আবিষ্কার কারাও সহজসাধ্য নয়। কিন্তু যতটুকু জানা সম্ভব তার মূল্যও নিস্তাঙ্ক কম নয়। এদিক থেকে সামিজীর অবদানকে মহামূল্য কেন—অমূল্য বললেও বোধ হয় অত্যাক্তি হবে না। পাশ্চাত্যে যে গ্রন্থগুলি সঙ্গীতের ইতিহাস বোলে প্রচলিত সেগুলি কিন্তু কেবল উৎপত্তি ও সঙ্গীত প্রচলনের সন-তারিখের নথিমাত্র হোয়ে পড়েছে। উচ্চস্তরের শিল্পের—বিশেষ করে সঙ্গীতের এ ধরনের ইতিহাসের সার্থকতা অপর দিক থেকে থাকলেও তার বিকাশের পক্ষে বিশেষ আছে বোলে মনে হয় না এবং তাকে অসম্পূর্ণ বললেও ভুল হবে না। প্রকৃত ইতিহাস তাকেই বলা যাবে যাতে পাওয়া যাবে তার বিকাশ ও পরিপুষ্টির মূলতথ্যটি। সঙ্গীতের প্রভাব আমাদের জীবনে অত্যন্ত বেশী, তা আমাদের জীবনের সঙ্গে ওতঃপ্রোতভাবে জড়িত। সঙ্গীতের স্থান ভারতবর্ষে এত উর্দ্ধে যে, সঙ্গীত-সাধককে এদেশে আধ্যাত্মিক সাধকের সমান আসন দেওয়া হয়। সঙ্গীতচর্চা এখানে শুধু কলা হিসাবে করা হয় না; সাধক সঙ্গীত-সাধনার মধ্য দিয়েই সাধনা করেন ঈশ্বর বা ব্রহ্মের, আবার তাঁর সাধনলব্ধ অহুভূতিও ব্যক্ত করেন সঙ্গীতে। ভারতীয় সঙ্গীতকে সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, ঐ লক্ষ্য অহুযায়ী গঠিত হয়েছে তার অবয়ব। শ্রোতার মন-প্রাণের উপর গভীরভাবে প্রভাব বিস্তার করে সঙ্গীতের ঐ বিচিত্র অহুভূতিকে জাগিয়ে তোলার জন্মই নির্ধারিত হয়েছে বিশেষ সময় বা ক্ষণ-বিশেষ রাগ-রাগিণীদের ব্যবহারের জন্ম। এ'জন্মই সৃষ্টি হ'য়েছে রাগ-রাগিণীদের ধ্যানরূপ। গায়ক যাতে সমস্তক্ষণ 'রাগ-রাগিণী'-দের অন্তর্নিহিত ভাবটি উপলব্ধি করতে পারেন এবং সেই ভাবটিকে জাগ্রত রেখে স্বর-বিস্তারে সক্ষম হোতে পারেন, সেই জন্মই ধ্যানরূপের প্রচলন সঙ্গীতে। এর মধ্যে রয়েছে গভীর মনোবৈজ্ঞানিকী দৃষ্টিভঙ্গি। এই বিভাগকরণে অহুসৃত হয়েছে বিশুদ্ধ বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি এবং তা কেবলমাত্র কল্পনাপ্রসূত নয়, এটি বেশ উপলব্ধি করা যায়। যেমন অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় আলোচনা-প্রসঙ্গে 'হরিশী-মুগ্ধ-কর বীণাবাদিনী' তোড়ীর ধ্যানের উল্লেখ করে হরিশের সঙ্গীতশ্রীতিকে প্রাণীতাত্ত্বিক সত্য (zoological fact) বলেছেন। এটি আরো স্পষ্ট উপলব্ধি করা যায় ভৈরবরাগের গভীর ভাব ও তার ধ্যানের সঙ্গে তুলনা করলে। স্তবরাং আর যে দেশেই চলুক না কেন, আমাদের দেশে (ভারতে) সঙ্গীতের ইতিহাস কেবলমাত্র সন-তারিখের সমষ্টি হোলে চলবে না। সত্যতা-

বিকাশের সাথে-সাথে সামাজিক পরিবেশের প্রভাবে স্বয়ং ও সঙ্গীত কোন্ রূপে বিকশিত হ'য়েছে, সাধনাপদ্ধতি কিভাবে বিস্তারলাভ করেছে প্রভৃতি তথ্যগুলির অহুলঙ্ঘন ও আলোচনাই আমাদের সঙ্গীত-ইতিহাসের মূখ্য লক্ষ্য হওয়া প্রয়োজন। "রাগ ও রূপ"-এ গ্রন্থকার ঐ বিষয়ে সচেতন থেকে আমাদের কৃতজ্ঞতাভাজন হয়েছেন। তিনি যথোপযুক্ত শাস্ত্র ও প্রমাণশক্তির ওপর নির্ভর ক'রে ঐতিহাসিক যুগ থেকে আজ-পর্যন্ত বিভিন্ন অবস্থার মধ্য দিয়ে রাগের বিকাশ বা পরিণতির বিবরণ দিয়েছেন।

প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে ভারতবর্ষে সঙ্গীতের প্রচলন ছিল—এ' সত্য প্রমাণিত হয়েছে মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পার খননের পর। সে' যুগে যে কেবল সাধারণভাবে সঙ্গীতের প্রচলন ছিল এমন নয়, তখনকার সঙ্গীত বেশ উন্নত ধরনের এবং তাতে সাত স্বরের প্রচলন ছিল—এ' খবর জানিয়ে দেয় সাতটা পদারবুজ বাঁশী, যা আবিষ্কৃত হয়েছে সুপ্রাচীন মহেঞ্জোদাড়ো থেকে।

ভারতীয় সংস্কৃতি ও সভ্যতার সাথে সাথে ভারতের অমূল্য সম্পদ সঙ্গীত যে তার নিজস্ব, বৈদেশিক আমদানি নয়, বরং সভ্যতার জন্মভূমি ভারতবর্ষই বিশ্বসঙ্গীতের উৎস ও জন্মদাত্রী—এ' কথা প্রতিপাদন করেছেন স্বামিজী হুস্পট-ভাবে ঐতিহাসিক নজির দেখিয়ে। আরব তার সঙ্গীতের প্রথম উপাদান সংগ্রহ করেছে ভারতবর্ষ থেকে। আরবীয় ও পারসিক প্রভাব ভারতীয় সঙ্গীতে যথেষ্ট থাকলেও তার মূল উপাদান সম্পূর্ণ নিজস্ব, এ' সত্য প্রমাণ করেছেন গ্রন্থকার তাঁর অকাটা যুক্তি ও পাণ্ডিত্যপূর্ণ আলোচনায় "রাগ ও রূপ"-এর পাতায়। আলেকজান্দ্রিয়ায় বাণিজ্যিক আদানপ্রদানের ভিত্তির দিয়ে রচিত হয় প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের যোগসূত্র। ফলে ভারত ও তাদের মধ্যে সাংস্কৃতিক আদানপ্রদানের সৃষ্টিও হয় যথেষ্ট পরিমাণে। কিন্তু সংস্কৃতির দিক থেকে ভারত অঙ্গ দেশের চেয়ে অনেক উন্নত থাকতে তার প্রভাবই বিশেষ ক'রে প্রতিকলিত হয় অপেক্ষাকৃত অল্পন্নত দেশগুলির ওপর। ঐ কেন্দ্রের মধ্য দিয়েই আরব, রোম, গ্রীস প্রভৃতি দেশগুলি গ্রহণ করেছিল ভারতের ভাবধারা ও সঙ্গে-সঙ্গে অনুশীলন করেছিল সঙ্গীতে সাত স্বরের ব্যবহার। এ'প্রসঙ্গে আলোচনা করতে গিয়ে গ্রন্থকার বলেছেন : ভারতীয় সঙ্গীত বহু উন্নত ধরনের এবং পাশ্চাত্য জগতের সঙ্গে যথেষ্ট সংশ্লিষ্ট থাকা সত্ত্বেও চীন প্রভৃতি দেশের সঙ্গীত অত্যন্ত অল্পন্নত। বাস্তবিকই বিচার ক'রে দেখলে দেখা যায় যে,

জাপানের মত দেশ, যা কর্ম-জীবনে পরিপূর্ণ শিক্ষা ও আদর্শ গ্রহণ করেছে পাশ্চাত্য জগৎ থেকে, আধ্যাত্মিক জীবনে সেই জাপানই গুরু বোলে যেমনেই ভারতবর্ষকে, সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে সে একান্তভাবেই শরণাপন্ন হয়েছে ভারতভূমির। অতঃপূর্বে পাশ্চাত্য সংস্পর্শে আসা সত্ত্বেও স্বভাবসৌন্দর্যপ্রিয় জাপানী সঙ্গীতে আকৃষ্ট হয়নি এবং সে' বিষয়ে তারা একপ্রকার অহুন্নতই। এ'কথা রবীন্দ্রনাথও স্বীকার করেছেন। এ'থেকে এটুকু অল্পমান করা অসঙ্গত হবে না যে, সঙ্গীত পাশ্চাত্য সভ্যতার দান নয়। কোন দেশের সংস্পর্শে আসার ফলস্বরূপ যেমন ভারতের আধ্যাত্মিক ও সাংস্কৃতিক বিকাশসাধন হয়নি, সঙ্গীতেও তেমনি। বরং নানাদেশের সংস্পর্শে আসা সত্ত্বেও ভারত আধ্যাত্মিক ও সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে যেমন নিজের মূল বৈশিষ্ট্যকে রক্ষা করতে সমর্থ হয়েছে, সঙ্গীতে তেমনই সে স্বজাতি রেখেছে নিজের বিশেষত্ব, আর সেই জন্তই তার সাক্ষাতিক বিকাশ এত স্বতন্ত্র ধরণের। অপরাপর দেশগুলি মূল উপাদান এদেশ থেকে গ্রহণ করলেও সাংস্কৃতিক প্রভাব ও রুচি অল্পযায়ী সঙ্গীতকে নিজের নিজের হাঁচে ঢেলে নেওয়াতেই তাদের সঙ্গীত হোয়ে উঠেছে ভিন্ন প্রকৃতির। পাশ্চাত্য অল্পপ্রেরণায় অল্পপ্রাণিত জাপান ধর্মে ও সংস্কৃতিতে ভারতীয় শিক্ষা গ্রহণ করলেও সঙ্গীতকে এত মর্যাদা দিতে পারেনি, সেখানে সে ভারতের শিক্ষা গ্রহণ করেনি, আর সে'জন্তই বোধহয় তার সঙ্গীতের বিকাশ আজও হয়নি পূর্ণরূপে। যদিও এ' স্থানে গ্রন্থকারের আলোচনা বিস্তৃত নয়, তবুও যতটুকু বিচার তিনি করেছেন তা প্রশংসনীয় সন্দেহ নেই।

আগেই বলা হয়েছে—রাগ-রাগিণীদের বিশ্লেষণপূর্ণ ক্রমবিকাশ দেখানোই গ্রন্থখানির প্রধান উদ্দেশ্য। স্বামিজী হনুমান্ত অল্পযায়ী ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিণীর আলোচনা করেছেন। তবে ঐ মতের কোন বই বা পাণ্ডুলিপি এ'পর্যন্ত পাওয়া গেছে বোলে শোনা যায়নি। কাজেই গ্রন্থকার নানা গ্রন্থে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্তভাবে যতটুকু ঐ মতের উল্লেখ এবং উদ্ধৃতি পেয়েছেন তাই সংগ্রহ করেছেন। তিনি নিজেই পুনঃ পুনঃ এ' কথা স্বীকার করেছেন ও স্বর্গীয় রাজা সৌদামিনীমোহন ঠাকুর-সম্পাদিত "সঙ্গীতদর্পণ", স্বর্গীয় রাধামোহন সেন প্রণীত "সঙ্গীততত্ত্ব", ব্যাস-সঙ্কলিত "সঙ্গীতরাগকল্পক্রম" প্রভৃতি গ্রন্থগুলির নাম উল্লেখ করেছেন, যা থেকে তিনি চয়ন করেছেন ঐ মতাবলী। হনুমান্তের পাণ্ডুলিপি আবিষ্কৃত হোলে সঙ্গীতে যুগপরিবর্তন সাধিত হবে—এই মত প্রকাশ

করেছেন লক্ষ্মী মহল্লী কলেজের স্ববোধ্য অধ্যাপক শ্রীকৃষ্ণবরদন বন্দ্যোপাধ্যায়। কাজেই হুস্তাপ্য সেই অমূল্য যত্নের আলোচনা ও অনুশীলন করার জন্য আমরা 'সঙ্গীতমোহিনী'র পক্ষ থেকে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাচ্ছি স্বামী প্রজ্ঞানানন্দকে।

বৈদিক সমাজে রাগের প্রচলন ছিল কিনা জানি না, তবে স্বামিজীর আলোচনা থেকে জানা যাচ্ছে যে, খৃষ্টীয় দ্বিতীয় থেকে তৃতীয় শতাব্দীর মধ্যে নারদীশিক্ষার রাগ বা গ্রামরাগ-এর উল্লেখ আছে। তখনকার সমাজে ঐ রাগের প্রচলন না থাকলে তাদের উল্লেখ পাওয়া যেত না নিশ্চয়। জাতিরাগ থেকে গ্রামরাগের প্রচলন হয়েছে। তার উল্লেখ আছে খৃষ্টীয় দ্বিতীয় থেকে তৃতীয় শতাব্দীতে রচিত ভারতের নাট্যশাস্ত্রে। মোটকথা এ থেকে প্রমাণিত হয় যে, শিক্কা ও প্রতিশোধের যুগেই ভারতবর্ষীয় সমাজে 'রাগ'-রূপের বিশেষভাবে প্রচলন ছিল। অবশ্য অধুনা প্রচলিত তথা 'সঙ্গীতরত্নাকর' গ্রণেতা শার্ঙ্গদেব ও এমন কি পার্শ্বদেবের সঙ্গীতসময়সারে প্রচলিত রাগের অনুশীলন তখনকার সমাজে ছিল না। বর্তমান রাগমালার প্রচলন 'বৃহদেদশী', 'মকরন্দ', 'সঙ্গীতসময়সার' ও 'রত্নাকর' গ্রন্থগুলিতেই দেখা যায়। সম্ভবতঃ বৃহদেদশীকার যতদূরই বর্তমান ধারার রাগের প্রচলন করেন; কিন্তু সঙ্গীতরত্নাকরেই অধুনা-প্রচলিত রাগের হুস্তাপ্য পরিচয় পাওয়া যায়। রাগের ক্রমবিকাশ ও হুস্তাপ্য আলোচনা-প্রসঙ্গে রাগবিবোধকার সোমনাথ, দর্পণকার দামোদর, রাগনিরূপণকার নারদ প্রভৃতির সময়ে রাগরূপের উন্নত ও প্রত্যক্ষ পরিচয় পাওয়া যায় বোলে গ্রন্থকার উল্লেখ করেছেন।

রাগ-রাগিণীদের জ্ঞান-পুরুষ বিভাগের কাল সঠিকভাবে জানা সম্ভবপর নয়। গ্রন্থকার সে' বিষয়ে যুক্তিপূর্ণভাবে আলোচনা করেছেন ও বিভিন্ন গ্রন্থ থেকে যতদূর সম্ভব বিচার করে তাদের বিভাগের কাল মোটামুটিভাবে নির্ধারণ করার চেষ্টা করেছেন। এই প্রসঙ্গে পার্শ্বদেবের পরে শার্ঙ্গদেবকেই (খ্রীঃ ১৩শ শতাব্দী) তিনি প্রথম জীবচর্য ও পুংবাচক শব্দের উল্লেখকারী বলেছেন। তাঁর যত্নে, রাগগুলির ধ্যানরূপের প্রচলন হয় সপ্তম থেকে নবম শতাব্দীর সমাজে। তিনি বিভিন্ন যত্ন অনুসরণ করে শিব ও শক্তি হোতে ছয় রাগের উৎপত্তি সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। স্বামিজী শিবের পঞ্চমুখকে অগ্নির পাঁচটা শিখা এবং শিব বা রূপকে নামরূপী 'শব্দব্রহ্ম' বলেছেন। শেষে তিনি অগ্নি ও

দেবীক কামকলা ‘কুণ্ডলিনী’ বলেছেন, আবার কুণ্ডলিনীই মাহুঘের মনের অবচেতন স্তর বোলে সমস্ত রাগ-রাগিণীর উৎপত্তির উৎস মাহুঘের মন তথা কল্লনা—এইভাবে নির্দেশ ক’রে গ্রন্থকার উপসংহার করেছেন তাঁর “রাগ ও রূপ”-এর ‘পরিচয়’ অধ্যায়ের।

বইখানিতে ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিণীর পরিচয় পাওয়া যায়। গ্রন্থকার তাদের ধ্যান, বাদী, সঙ্গীত ও কোন্ কোন্ রাগের সংমিশ্রণে কোন্ কোন্ রাগের উৎপত্তি, আরোহণ অবরোহণ স্থায়ী ও অন্তরায় স্বরবিস্তারের ধারা প্রভৃতির যথাযথ বিবরণ দিয়েছেন। এখানে কিন্তু আমরা আরো একটু বিস্তারিত আলোচনা কামনা করি। এই সঙ্গে যদি তিনি প্রত্যেক রাগের অন্ততঃ একটী ক’রে গান ও তাদের স্বরলিপি উদ্ধৃত ক’রে দিতেন তা’হলে রাগ-রাগিণীদের রূপ আরো স্পষ্ট হোত (অবশ্য এ’ ক্রটি তিনি নিজেই স্বীকার করেছেন তাঁর গ্রন্থের পরিচিতিতে) এবং তাদের সম্পূর্ণ পরিচয়-লাভের সুযোগ পাঠকের হোত। রাগ-রাগিণীর যে পরিচয় আমিজী দিয়েছেন তা কেবলমাত্র ঐ রাগ ধারা আয়ত্ত করেছেন তাঁদের পক্ষে যথেষ্ট। তাঁরাই তা থেকে ঐ সমস্ত রাগের ঔপপত্তিক পরিচয় যথাযথভাবে উপলব্ধি করতে সক্ষম হবেন ও বিশুদ্ধভাবে তাদের ব্যবহার করতে সমর্থ হবেন। কিন্তু ধারা যে রাগে পুরোপুরি অনভিজ্ঞ তাঁদের পক্ষে কেবলমাত্র আরোহণ-অবরোহণ ও বিস্তারের ঐটুকু নির্দেশ থেকে রাগটীর পরিপূর্ণ পরিচয় লাভ করা সম্ভবপর নয়। কারণ সম্পূর্ণরূপে স্বরবিস্তারের পদ্ধতি ও রাগের বিশেষ গতি সযত্নে অবগত না হওয়া পর্যন্ত কোন রাগের স্পষ্ট রূপটী গ্রহণ করা সম্ভবপর নয়। যদিও একটী মাত্র স্বরলিপি বা গান থেকে কোন রাগকেই ঠিকমত আয়ত্ত করা যায় না, তবুও তাদের সযত্নে মোটামুটি একটা ধারণা পাওয়া যায় এবং তাদের ঠিক ঠিক পরিচয় লাভ করা যায়। রাগ-রাগিণীর কুড়ি-বাইশখানি ছন্দোপায় ছবি বইখানিতে সংযুক্ত করা হয়েছে। অনেক ছবির সঙ্গেই ধ্যানের বেশ মিল আছে। ছবিগুলির ভাব ও মাদুর্য বর্ণনাতীত সুন্দর ও হৃদয়গ্রাহী।

শেষকালে ছ’টী পরিশিষ্টে যথাক্রমে “বৈদিক-সঙ্গীত বা সামগান”, “স্বার্সঙ্গীত বৈদিক কিনা”, “বৈদিক ও দেশী সঙ্গীতে স্বর” ইত্যাদি বিভিন্ন বিষয়ের তথ্যপূর্ণ আলোচনা হয়েছে। “বৈদিক সঙ্গীত বা সামগান”-শীর্ষক প্রথম পরিশিষ্টে আমিজী সামগানের বিভাগ, তাতে স্বরের ব্যবহার প্রভৃতি সযত্নে পাশ্চাত্য

ও ভারতীয় পণ্ডিতবর্গের মতামত নিয়ে আলোচনা করেছেন। তিনি পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের মধ্যে অধ্যাপক কালাও, ডাঃ আর্নল্ড, এ. বাক, পপ্পে, ট্র্যাভনসেক ও ভারতীয়দের মধ্যে প্রাচীন ষাঙ্কবক্ষা, নারদ, দত্তিল, ভরত, মকরন্দকার নারদ, শাক্তদেব, সোমনাথ, অহোবল, রাজা রঘুনাথ, পণ্ডিত দামোদর, ত্রিনিবাস, বেকটমুখী, পুণ্ডরীক বিটল প্রভৃতি থেকে আরম্ভ করে মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ কবি, এন এল. রামচন্দ্র, রামস্বামী আয়ার-প্রমুখ আধুনিক সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মতবাদগুলি নিয়ে আলোচনা করেছেন।

“মার্গসঙ্গীত বৈদিক কিনা” এই পর্ধায়ে দ্বিতীয় পরিশিষ্টে স্বামিজী মার্গসঙ্গীত বলতে কোন্ পর্ধায়েৰ সঙ্গীত বোঝায় তাই আলোচনা করেছেন। তিনি “মার্গ ও ক্লাসিক্যাল (classical) সঙ্গীত একই শ্রেণীর”—বহুজনসমর্থিত এই মতবাদটী খণ্ডন করেছেন। মার্গসঙ্গীতের উৎস, প্রকৃতি প্রভৃতির বিশ্লেষণ ও ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতের তাৎপর্য ব্যাখ্যা করে উভয়ের মধ্যে পার্থক্য নির্দ্ধারণ করেছেন। এ’স্থলে তিনি বলেছেন : ক্লাসিক্যাল সঙ্গীত ও মার্গসঙ্গীত যে ঠিক একই শ্রেণীর নয় এ’কথা ঐতিহাসিক গবেষক-মাত্রে একবাক্যে স্বীকার কৰবেন। প্রাচীন সংস্কৃত শাস্ত্রগুলিও আমাদের এই পার্থক্যের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। যদিও স্বরবিস্তার, ঞ্চতিমাধুর্য, বাদী-সম্বাদীর মৰ্ধানাদান, অলঙ্কার, মুছ’না প্রভৃতি উভয় অভিজ্ঞাত সঙ্গীতেরই অবদান, তবুও সাত স্বরে লীলায়িত মার্গসঙ্গীত আলাপাদিনিবদ্ধ, রাগবিবেকসম্বদ্ধ ও নিয়মযুক্ত হোলেও তাকে ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতের পর্ধায়ভুক্ত করা সমীচীন হবে না। মার্গসঙ্গীতের ভাবধারা নিছক আর্ধ-পরিবেশের নিদর্শন ও মাধুর্যে ভরপুর, আর ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতে ভারতীয় আদর্শ থাকলেও তাতে মোগল ও পারস্ত প্রভাবই বেশী। এই ভাবে তিনি বিভিন্ন মতবাদকে বিশ্লেষণ করে ও প্রামাণিক গ্রন্থ থেকে নজির উদ্ধৃত করে ক্লাসিক্যাল ও মার্গসঙ্গীতকে বিভিন্ন শ্রেণীর প্রতিপাদন করেছেন। মার্গসঙ্গীতের উৎস চার বেদ এবং তা সামগানের মত বৈদিক বোলেই তিনি তাঁর অভিমত প্রকাশ করেছেন।

তৃতীয় পরিশিষ্টে তিনি “বৈদিক ও দেশী-সঙ্গীতে স্বর” এই বিষয়ে আলোচনা করেছেন। চতুর্থ পরিশিষ্টের আলোচ্য বিষয় “সাতস্বরের জন্মকথা”। আদিম্বর হিসাবে তিনি ‘মধ্যম’-কেই গণ্য করেছেন ও বিভিন্ন মতাবলীর উল্লেখ

ক'রে নিজের যুক্তিকে দৃঢ় করেছেন। সাতটি স্বরের বিকাশ ও প্রচলনের বিশেষ আলোচনা হয়েছে এই পরিশিষ্টে।

“রাগ-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্রের উদ্দেশ্য কি?”—পঞ্চম পরিশিষ্টের এই আলোচনার গ্রন্থকার রাগ-রাগিণীদের শ্রুত-অনুভূতিকে অপেক্ষাকৃত সুল-প্রত্যকে পৰ্য্যবসানের চেষ্টাতেই তাঁদের চাক্ষুষ চিত্রের প্রবর্তন বলতে চেয়েছেন। তাঁর ভাষায়—“মানুষ বাস্তবতাকে চার উপাসনা করতে। জড়ের তার আনন্দ, শ্রমকে নিয়ে সে কেবল তৃপ্ত থাকতে পারে না,” “মূর্তি-কল্পনার পিছনে মনোবৈজ্ঞানিকী ধারাই থাকে প্রবল,” “ভাব ও রস তাতে প্রধান ভূমিকায় অংশ গ্রহণ করে” প্রভৃতি। তিনি শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, রোদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস ও অভূত এই আটটি স্থায়ী রস ও তাদের বিভিন্ন ভাবের পরিচয় দিয়েছেন। অবশ্য অনেকে যে ‘শাস্ত’-কে নবম রস বোলে গণ্য করেন—এ’কথা উল্লেখ করতেও তিনি বিস্মৃত হ’ন নি। তাঁর মতে, স্বর অনুযায়ী রসের ও ভাবের সঞ্চার হয়, আবার ভাব অনুযায়ী স্বরের গতিরও সৃষ্টি হয়। চিত্রে যেমন গতি ও ছন্দের বৈশিষ্ট্যে রসের প্রকাশ হয়, সঙ্গীতেও তেমনি। রূপের মধ্য দিয়েই অরূপের সাধনা করেন সাধক, ‘রাগ-রূপ’ তাই সাধকের সাধনার ও তাঁর মুক্তিপথের সহায়ক। স্বামিজী তাই বলেছেন : ‘চিত্র ভাবকে আকার দেয় এবং সঙ্গীত ভাবকে গতি দান করে। চিত্র দেহ এবং সঙ্গীত প্রাণ’।

ষষ্ঠ পরিশিষ্টে তিনি “হিন্দুস্থানী ও দক্ষিণী ঠাট” সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। সপ্তম পরিশিষ্টে “হিন্দি ভাষায় রচিত কতকগুলি রাগ-রাগিণীর ধ্যান” উদ্ধৃত করা হয়েছে। অষ্টম পরিশিষ্টে দেওয়া হয়েছে “গ্রন্থস্থচী”, এ’ছাড়া “প্রমাণপঞ্জী” ও “স্বরলিপি-পরিচয়” নিয়ে সমাপ্ত হয়েছে গ্রন্থখানি।

গ্রন্থখানিতে অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়-লিখিত ভূমিকা ও আচার্য শ্রীনন্দলাল বসু-অঙ্কিত রসের চিত্রগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর ভূমিকায় আর্থ-সঙ্গীতে অনার্থ সভ্যতার দান, রাগ-রাগিণীদের চাক্ষুষ চিত্রের উপাদান ও উৎস প্রভৃতি বিভিন্ন বিষয়ে পাণ্ডিত্যপূর্ণ আলোচনা ক’রে বইখানির মর্যাদা ও গৌরব বহুলাংশে বৃদ্ধি করেছেন।

বইখানি ঔপপত্তিক আলোচনা হিসাবে একখানি অমূল্য গ্রন্থ। আমাদের দেশে যতখানি জোর দেওয়া হয় কার্যকরী বা ব্যবহারিক (practical)

অংশের ওপর, ঠিক ততখানি অনাদর করা হয় ঔপপত্তিক (theoretical) অংশকে। কিন্তু বিচারের মাপকাঠিতে উভয়ের মূল্যই সমান প্রত্যেক বিষয় বা বিস্তার পরিপূর্ণ গঠনের পক্ষে। উভয়ের সম্মিলন ছাড়া কোন বিস্তার পূর্ণ বিকাশ হোতে পারে না। তাই সঙ্গীতের দিক দিয়ে ঔপপত্তিক ও ব্যবহারিক উভয় দিকেরই পূর্ণ আলোচনা হওয়া উচিত বোলে মনে হয়, নয়তো সঙ্গীত হোলে উঠবে একঘেয়ে বৈচিত্র্যহীন। যদিও একথা ঠিক যে, প্রকৃত শিল্পীর পক্ষে শিল্পসৃষ্টির কোন বাঁধাধরা নিয়মকানুন থাকতে পারে না, তবুও ঔপপত্তিক জ্ঞান না থাকলে সার্থক সৃষ্টি করা সহজসাধ্য নয়, এ'কথাও অস্বীকার করা চলে না। ব্যবহারিক জ্ঞানের ভিত্তিকে দৃঢ় করতে হোলে ঔপপত্তিক জ্ঞানের একান্ত প্রয়োজন। ঐ জ্ঞান যথেষ্ট পরিমাণে না থাকলে সাধারণতঃ সঙ্গীতে অভ্রান্তভাবে স্বরবিস্তার করা যায় না। এ'জন্য আজ সঙ্গীত-সাধনার ক্ষেত্রে নানা প্রকার বিশৃঙ্খলার সৃষ্টি হোতেও চলেছে। এর একমাত্র প্রতিকার হবে শিল্পীদের এ' বিষয়ে সচেতন ক'রে তোলা।

নব নব স্বরসৃষ্টির একটা নূতন খেয়াল আজকাল বাঙ্গলার শিল্পীবৃন্দের অনেকের মধ্যেই দেখা যাচ্ছে, যার কোঁকে অনেকেই এমন সব 'রাগ'-এর সৃষ্টি ক'রে চলেছেন যাদের মধ্যে বৈশিষ্ট্যকে খুঁজে পাওয়া কঠিন এবং যাদের রূপটীও যথাযথভাবে পরিস্ফুট হয় না। যে রাগ প্রচলিত রয়েছে বহুদিন থেকে তাই আয়ত্ত করেছেন ক'জন জানি না। অপ্রচলিত রাগের সংখ্যার তো কথাই নেই, তার উপর এই বৈচিত্র্যহীন স্বর-সৃষ্টির খেয়ালের কি অর্থ হয় তা সত্যিই বোঝা যায় না। অবশ্য প্রতিভা বা নবনবউন্মেষশালিনী বুদ্ধির অবদানকে আমরা চিরদিনই স্বীকার করি, কিন্তু তাই বোলে নাম ও প্রতিযোগিতার মোহে আচ্ছন্ন হোয়ে শিল্পীরা যদি ভুলে যান যে, শিল্পসৃষ্টির উদ্দেশ্য 'চমক লাগানো', 'বাহবা কেনা' বা 'বাহাদুরী লাভ' করা নয়, তাহলে উন্নতির আশা হবে সুদূরপরাহত। উপভোগকারীকে অল্পপ্রেরণা যোগানো, তাঁকে হুগ্ধি ও আনন্দদানই শিল্পের প্রধান উদ্দেশ্য। আপন অহুভূতিকে অপরের মাঝে সঞ্চারণ করবার চেষ্টাতেই শিল্পের জন্ম। শিল্পের অর্থই সৃষ্টি, কাজেই সার্থক সৃষ্টি করতে না পারলে সার্থক শিল্পী হওয়া যায় না। শিল্পীরা যদি একটু ভেবে দেখেন যে, পুরাতন বা অপ্রচলিতকে বাদ দিয়ে কেবলই নূতন রাগ সৃষ্টি ক'রে কতটুকু অল্পপ্রেরণা দানে সক্ষম হয়েছেন—কতটুকু আনন্দ সৃষ্টি করতে পেরেছেন



তঁাদের আশ্রয় প্রার্থনা, তাহলে বোধ হয় তঁাদের এই অনবদ্য খেয়াল কার্য  
জাগ্রত না। প্রাচীন ও অপ্রচলিত রোগের অতীতকালে অব্যাহত এবং  
ভারতীয় সঙ্গীত তথা বাগবিশেষের বৈশিষ্ট্যকে অক্ষুণ্ণ রেখে নতুন নতুন রঙ্গ-  
স্থিতির অপেক্ষাতী আমরা মোটেই নই, যদি তাতে থাকে বিশেষত্ব। মোটকথা  
শিল্পী ও সঙ্গীতগুণীদের কাছে আমাদের একান্ত অনুরোধ এই যে, তাঁরা  
সকল দিকে লক্ষ্য রেখে ভারতীয় সঙ্গীতের চরম-বিকাশ-সাধনে সচেষ্ট হোন।  
স্বামিজীর বইখানি এদিক থেকে বিশেষ সহায়ক বোলে মনে হয়, আর  
সে'অন্তই তার সমাদর কামনা করি।

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষ সঙ্গীতকে উচ্চশিক্ষার তালিকাভুক্ত  
করিতে মনস্থ করেছেন বোলে শোন। যাচ্ছে। এই সঙ্গীতশিক্ষার ব্যাপারে  
আমাদের বঙ্গলাদেশে কিন্তু অত্যন্ত পক্ষাৎপদ। মাদ্রাজ প্রভৃতি প্রদেশে শুধু  
সঙ্গীতশিক্ষার্থীদেরই নয়, অধ্যাপকদেরও বিশেষ শিক্ষার ব্যবস্থা আছে।  
অথচ বঙ্গলায় বহু প্রতিভাশালী শিক্ষার্থীর অভাব না থাকাতেও শিক্ষার  
যথেষ্ট ব্যবস্থার অভাবেই বঙ্গলার শিল্পীবৃন্দ সঙ্গীতক্ষেত্রে অপরাপর প্রদেশের  
শিল্পীদের তুলনায় বিশেষ উন্নতিলাভ করতে পারছেন না,—এর চেয়ে ছুঃখের  
বিষয় আর কি হোতে পারে!

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সঙ্গীত-সম্বন্ধীয় পরিকল্পনা যে মহৎ, সে' বিষয়ে  
সন্দেহ নেই। কিন্তু কার্ঘ্যতঃ তাঁদের তৎপরতার কোন লক্ষণ দেখা যাচ্ছে  
না। উপরন্তু প্রবেশিকা সঙ্গীতের নামে যে সামান্য শিক্ষা দান করা হয় তা  
থেকে এটাই বার বার মনে হয় যে, সঙ্গীতশিক্ষা-ব্যাপারে তাঁরা মোটেই  
যত্নবান নন। তাঁরা নিশ্চয় ঐটুকু শিক্ষাদানকে বঙ্গলার পক্ষে যথেষ্ট মনে  
করেন না, তবুও তাঁদের এই উপেক্ষার কারণ কি তা আজও অজ্ঞাত।  
বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষদের এ' বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। প্রবেশিকার  
মত সমস্ত উচ্চ শ্রেণীতেই (সমস্ত কলেজে ও বিশ্ববিদ্যালয়ে) সঙ্গীতের শিক্ষা ও  
আলোচনা হওয়া একান্ত বাঞ্ছনীয়। সেজন্যই স্বামিজীর এই বইখানিকে  
বিশ্ববিদ্যালয়ের পাঠ্যতালিকাভুক্ত করার আমরা পক্ষপাতী। কারণ শুধু বঙ্গালা  
ভাষায় কেন, অন্যান্য ভাষাতেও এ' ধরনের বই আর দেখেছি বোলে মনে হয়  
না। এ' বিষয়ে কর্তৃপক্ষদের কাছে বার বার আবেদন জানিয়ে আমাদের  
প্রসঙ্গ পরিসমাপ্ত করছি।”

—জিন্নার মিত্র

৪। আনন্দবাজার-পত্রিকা ( ফাল্গুন, ১৩৫৬ সাল ) : “প্রাচীন পদ্ধতি ও নবীন পদ্ধতি উভয়ের পরিচয়, সামঞ্জস্য এবং ঐতিহাসিক সম্পর্কের আলোচনার মধ্য দিয়া ভারতীয় সঙ্গীতের ও রাগ-রাগিণীর স্বরূপ এই গ্রন্থে অভিব্যক্ত হইয়াছে। গ্রন্থের প্রারম্ভে একটি দীর্ঘ ও বিস্তৃত ভূমিকায় প্রখ্যাত শিল্পরসিক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় স্বয়ং আলোচনা করিয়া বিষয়টাকে সহজগ্রাহ্য করিয়াছেন। রাগ-রাগিণীর উদ্ভব ও রূপের কথা তাঁহার আলোচনাতে তো আছেই, তাহা ছাড়া ভারতীয় সঙ্গীতের প্রকৃতি কি সে বিষয়েও তিনি বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইয়াছেন। মূল গ্রন্থের ‘পূর্বাভাসে’ গ্রন্থকার নিজের এই বিষয়, বিশেষতঃ ভারতীয় সঙ্গীতের বিকাশ ও বৈচিত্র্যের ঐতিহাসিক দিকটা আলোচনা করিয়াছেন। মূল গ্রন্থের প্রথম অংশে ‘রাগ’, ‘জাতি’ ও গ্রামের’ পরিচয় এবং তৎসম্বন্ধে বিভিন্ন মতবাদ ও প্রমাণ প্রদত্ত হইয়াছে। দ্বিতীয় অংশে রাগ-রাগিণীর প্রকৃতি বিচার এবং তৎসম্বন্ধে পুরাতন ও নবীন মতবাদসমূহ আলোচিত হইয়াছে। তৃতীয় অংশে সঙ্গীতের প্রচলিত চারিটি মত—ব্রজার মত, ভরতের মত, হরমন্ মতমুসারে রাগ-রাগিণীদের ধ্যান, স্বরূপ ও পরিচয় প্রদত্ত হইয়াছে। গ্রন্থের পরিশিষ্ট-সংখ্যা ৮টি। তাহার মধ্যে প্রথম পাঁচটিতে বৈদিক সঙ্গীতের স্বর, মার্গ-সঙ্গীতের স্বরূপ, বৈদিক ও দেশী সঙ্গীতের স্বর, সাত্ত্বস্বরের জন্মকথা ও রাগিণীর চিত্র যথাক্রমে আলোচিত হইয়াছে। শেষ তিনটি পরিশিষ্টে হিন্দুস্থানী ও কর্ণাট ঠাট, সঙ্গীতের রাগ-রাগিণীর ধ্যান এবং প্রাচীন ৭ গ্রন্থশাস্ত্রের গ্রন্থকারগণের পরিচয় প্রদত্ত হইয়াছে। সর্বশেষে প্রদত্ত প্রমাণ-পঞ্জীটি সঙ্গীত সম্বন্ধীয় আলোচনাকারিগণের প্রভূত সহায়তা করিবে।

গ্রন্থখানির মধ্যে সঙ্গীতশাস্ত্রে গ্রন্থকারের পাণ্ডিত্য ও অধিকার সর্বত্র ফুটিয়া উঠিয়াছে।”

—শ্রীচপলাকান্ত ভট্টাচার্য ( সম্পাদক, আনন্দবাজার পত্রিকা ) ।

৫। পশ্চিমবঙ্গ-পত্রিকা ( আশ্বিন, ১৩৫৬ সাল ) : ‘রাগ ও রূপ’ পুস্তকখানি ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিতে লেখা হইয়াছে। এইরূপ উচ্চাঙ্গের পুস্তক খুব কমই দেখিতে পাওয়া যায়। বর্তমান যুগের একটা বৈশিষ্ট্য এই যে, চটকদারী কথার বুনানীতে পাঠকদের সম্বোধিত করিয়া রাখা। অধিকাংশ তথাকথিত গবেষণামূলক পুস্তকগুলিতে মৌলিক উপাদানের

একান্ত অভাব দেখা যায়। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের পুস্তকখানি সেই শ্রেণীর নয়। আলোচনা যেমন বিস্তৃত ও তুলনামূলক, যৌলিক উপাদানও তেমনি অলংঘ্য। মোটের উপর প্রগাঢ় পাণ্ডিত্যপূর্ণ অথচ রচনা অতীব সাবলীল। বৈদিক যুগ হইতে বর্তমান কাল পর্যন্ত সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ এই পুস্তকটিতে দেখানো হইয়াছে। তাঁহার গবেষণা নূতন ধরণের, সঙ্গীত-শাস্ত্রের রহস্যের ও তৎস্বের উপর তিনি অভিনব আলোকপাত করিয়াছেন। সকল দিক দিয়া এইরূপ জ্ঞানগর্ভ ও সুন্দর আলোচনা দাক্ষিণাত্যের পুণ্ডরীক বিঠলের পরে এ' পর্যন্ত আর কেহ করিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না।

অধ্যাপক গঙ্গোপাধ্যায় তাঁহার সুদীর্ঘ বাইশ পাতাব্যাপি ভূমিকায় একস্থলে লিখিতেছেন—‘ভারতীয় সংস্কৃতির জগতের একটি শ্রেষ্ঠ মন্দিরের দ্বার তিনি (স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ) খুলিয়া দিয়াছেন জ্ঞান ও প্রজ্ঞানের সমস্ত সবল ও সচল শক্তি দিয়া। সত্য সত্যই বাংলা ভাষায় লিখিত এই ২৫ সঙ্গীত-সাহিত্য-জগতে এক অপূর্ব অবদান। আমরা স্তম্ভদর্শী ও স্তম্ভশিত্ত গ্রন্থকারকে তাঁহার এই আয়াস ও সফল সাধনার জন্ত অন্তরের সহিত কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করিতেছি’।

গ্রন্থখানিতে বারটি অধ্যায় দিয়াছেন। তা ছাড়া গোড়াকার দিকে গ্রন্থকাল ৩৮ পৃষ্ঠাব্যাপী পাণ্ডিত্যপূর্ণ একটা ‘পূর্বাভাস’ দিয়াছেন। বইটিতে রাগের রূপ ও বিবর্তনটি প্রধান আলোচ্য বিষয়। \* \* \* বইখানিকে সমস্ত সঙ্গীত ও চিত্রশিল্পী এবং জ্ঞান-পিপাসুর সংগ্রহ করা উচিত। প্রত্যেক গ্রন্থাগারে এই বইখানি থাকা উচিত এবং আমরা আশা করি—কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, সঙ্গীতের অপরিহার্য পুস্তক হিসাবে বইখানিকে মনোনীত করিবেন।”









